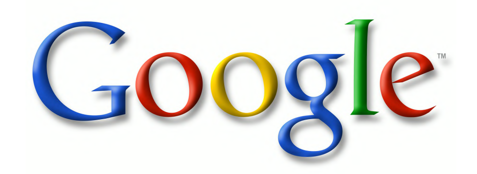








Historisch-politische Bibliothek

oder

Sammlung von Hauptwerken

aus dem

Gebiete der Geschichte und Politik

alter und neuer Zeit.

II. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums.

Berlin 1870.

Verlag von L. Heimann.

91. Wilhelms-Straße 91.

Johann Joachim Winckelmann's

Geschichte

der

Kunst des Alterthums

nebst

einer Auswahl seiner kleineren Schriften.

Mit

einer Biographie Winckelmann's und einer Einleitung versehen

von

Dr. Julius Lessing.

Berlin 1870.

Verlag von L. Heimann.

91. Wilhelms-Straße 91.

Johann Joachim Winckelmann.

Es giebt Perioden in der Geschichte der Menschheit, die herausgerissen erscheinen aus dem engen zeitlichen Rahmen, in dem sie gespielt, die mehr sind als die Glieder in der langen Kette der organischen Fortentwickelung der Weltgeschichte, feste Wendepunkte, zu deren Errungenschaften die Menschheit wieder und immer wieder zurückkehrt wie zu einem ewig frischen Born geistiger Jugend. —

Was ist Athen, was ist Griechenland, räumlich und zeitlich betrachtet, in dem Aufgang und Niedergang der Nationen? Und doch — was unter Hellas schönem Himmel in der kurzen Zeit von kaum drei Menschenaltern geblüht und gereift, das ist das höchste Heiligthum geblieben alles Schönen, zu dem die Menschen sich geflüchtet aus der Nacht der Barbarei und der Sittenfäulniß, von wo sie wieder und immer wieder den Maßstab reiner Schönheit und idealer Wahrheit geholt.

Jene Blüthe der Griechischen Kunst hatte hingereicht, um selbst in ihrem letzten Lebensodem dem römischen Weltreich einen Glanz von künstlerischer Herrlichkeit zu verleihen. In sich zerbrochen durch den sittlichen Verfall ihrer Träger, zertreten von den schwer lastenden Schritten der Völkerwanderung, blieb sie nur wie eine alte heilige Sage noch bekannt in den stillen Mauern der Klöster. Reicher und bewegter wurde das Leben des Mittelalters. In werkthätiger Tüchtigkeit stiegen die gothischen Dome empor, unabhängig von antiker Tradition entstand eine neue Kunst; als aber im 15. Jahrhundert die Stürme der neuen Zeit zu wehen begannen, als die humanistische Bewegung in Italien die alten Dichter und Schriftsteller aus der Ruhe der Klöster wieder wachrief zum lebendigen Leben, da erwachte auch wieder jener heiße Drang nach der verlorenen Schönheit der antiken Kunst; aus dem Schutte der Ruinen wurden die Trümmer der hehren Idealgestalten wieder emporgebracht an das Licht der Sonne; Zauberer und Schatzgräber hieß man zuerst die Männer, die sie emporwühlten, bald aber wetteiferten Städte und Fürsten um ihren Besitz, das Auffinden einer antiken Statue wurde ein Festtag am Hofe der

Päpste, jene heidnischen Götzenbilder, die man zerstört hatte in fanatischem religiösen Eifer, sie wurden die Lehrmeister der zu reinem Lebensgenuß wieder erwachten Welt, und eine neue, wunderbar herrliche Kunst erblühte in ihrem Wiederschein: die Renaissance, die Wiedergeburt der Antike.

Und wieder spann sich der Lebensfaden auch dieser Kunst langsam ab. Schritt für Schritt mit dem Zerfall und der Auflösung der gesellschaftlichen Elemente ging sie in Manirismus und Frivolität ihrem Untergang entgegen. Als aber nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts ein neuer Lebenshauch die Geister erfaßte und sie emporrüttelte aus den verrotteten socialen und politischen Zuständen, als die Encyclopädisten als Vorboten der großen Revolution den Umsturz auf wissenschaftlichem Gebiete begannen, da regte sich auch wieder jener Zug nach der Antike hin, wieder sollten von dort aus frische Lebenselemente gewonnen werden. Die französische Revolution hat die antikisirende Umwandlung äußerlich am vollkommensten durchgeführt, bis zum Geräth des Hauses, bis zur Kleidung und Haartracht.

Die innere Vermählung aber des antiken Geistes mit dem modernen, die wahre Befruchtung der Neuzeit mit dem poetischen Schönheitsideal, diese verdankt die Welt nicht den Gewaltthaten der Revolution, diese verdankt sie der stillen Arbeit unserer deutschen Dichter und Gelehrten. Und unter diesen hat Niemand gewaltiger und kühner geschaffen, als der große Bahnbrecher der Wissenschaft, Johann Joachim Winckelmann. Er war es, der die Grundlage geschaffen für die Forschungen Lessings, für die idealsten Schöpfungen Göthe's und Schillers. Er hat dem unklaren Drang nach der Antike hin den sichern Weg gewiesen; als seine Kunstgeschichte erschien, ging sie auf wie ein leuchtender Stern, erhellend und belebend. Er ist es, dem wir die Kenntnisse von dem Wesen der griechischen Kunst verdanken, ja recht eigentlich die Kenntniß von dem Wesen aller Kunst, denn er hat zuerst die Geschichte der Kunst als ein einheitliches organisches Ganze erfaßt, in dem die einzelnen Erscheinungen nichts zufälliges, sondern nothwendige Theile einer sicheren Einheit sind.

Sein Leben ist wie das eines Propheten, durch alle Noth und Trübsal geht er festen unbeirrten Schrittes einem Ziele entgegen, das er selbst noch nicht kennt, das ihm aber vorschwebt als etwas Heiliges, Untrügliches, zu dem er gelangen muß. Durch das traurigste Gewirre der kleinlichen philologischen Streitigkeiten und der engbegrenzten Schulweisheit seiner Zeit blickt sein Auge unverwandt auf die reine Schönheit hellenischer Poesie, von der damals kaum ein Mensch noch etwas wußte, durch die Reste römischer Kunst hindurch entdeckt er mit Seherblick die Gesetze der griechischen Kunst, Gesetze, deren Bestätigung erst die Entdeckungen nach seinem Tode zu bringen vermochten. Alles opfert er dem einen hohen Ziele:

seinen Glauben, sein Vaterland, er muß seine Mission erfüllen, und was ihn daran hindern könnte, wirft er von sich.

Wir werden die kulturgeschichtliche Bedeutung seines großen Werkes eingehender zu betrachten haben. Hier sei zuerst so viel von seinem Leben erzählt, als für das Verständniß seiner Arbeiten nöthig ist. Wir werden in hoffentlich nicht zu langer Zeit eine vorzügliche Geschichte von Winckelmann's Leben besitzen, deren ersten Theil Justi bereits herausgegeben. Erst wenn Justi seine Arbeiten über die römische Zeit W's. veröffentlicht haben wird, werden wir volle Einsicht in die Entwickelung und Arbeit jenes großen Mannes haben.

Johann Joachim Winkelmann ist in Stendal in der Altmark am 9. Dezember 1717 geboren. Sein Vater war ein armer Schuhflicker, der in der kleinen, von Kriegsnöthen hart betroffenen Stadt nur mühselig sein Dasein fristete und nicht daran denken konnte, dem Knaben auch nur den nothdürftigsten Unterricht zu verschaffen. Durch Kurrendesingen, Nachhülfestunden bei jüngeren Schülern, Freitische und Unterstützungen mußte der Knabe seinen Unterhalt in der Lateinschule des Ortes bestreiten. Als der Rector der Schule, welcher erblindete, ihn zu sich ins Haus nahm, besserten sich seine Verhältnisse etwas, aber schon damals mußte er anfangen, für seine Eltern zu sorgen, die krank und schwach in das Hospital aufgenommen werden mußten.

Seine ganze Jugend war ein steter Kampf mit der drückendsten Armuth, und er führte ihn durch, um die Schulen besuchen zu können, die ihm doch schließlich nicht entfernt das gewährten, was er in ihnen suchte. Der gelehrte Unterricht lag damals in ganz Deutschland schwer darnieder, das Latein wurde in verzopfter scholastischer Manier nur gelehrt, um den theologischen Studien dienstbar zu sein und zu einigen rhetorischen Kunstfertigkeiten zu verhelfen. Das Studium des Griechischen beschränkte sich auf das Lesen des neuen Testaments. Die grobe Unwissenheit der Lehrer, den Mangel des nothwendigsten Lehrmaterials, die Schwierigkeit, sich auch nur einfache Abdrücke der alten Schriftsteller zu verschaffen, alles das sollte der Knabe überwinden, welcher Niemanden besaß, der sich seiner annehmen und ihm den richtigen Weg hätte weisen können. Den ganzen Tag wurde er mit biblischem und dogmatischem Formelkram geplagt, die Bibliothek enthielt nichts als zwei unbedeutende griechische Schriftsteller. Aus einem wunderlichen Buche, das in seine Hände gerieth, „der Neueröffnete adlige Ritterplatz", eine Art von Reiseführer für „Regenten, Cavaliere und hohe Standespersonen", erfuhr er zum ersten Male etwas von fernen Ländern, von Kunstwerken, merkwürdigen Bauten und Statuen aller Art, er fängt an, mit seinen Schulcameraden in der Umgegend des Städtchens nach Alterthümern zu graben, die Hünengräber zu

öffnen, um die gefundenen Urnen und Spangen an die kleine Schulbibliothek zu schenken.

In dieser Zeit bereits schwebte ihm ein festes Ziel vor, von dem man kaum begreift, wie es in die Seele des armen Schuhflickersohnes in der kläglichen, märkischen Lateinschule gekommen. Er wollte griechisch lernen, als ob er es gewußt, daß er bei den Griechen die Quelle aller Schönheit finden würde. Von dem Studium der alten Sprachen um ihrer selbst willen, wie es die Zeit der Renaissance getrieben und uns geläufig ist, von dem Sichergehen in der heiteren Welt antiker Lebenslust, antiker Dichtung und Philosophie, davon hatte zu jener Zeit kaum Jemand eine Ahnung. Winckelmann setzte es durch, daß er mit 17 Jahren zu Fuß nach Berlin wanderte und in das kölnische Gymnasium eintrat, um Griechisch zu lernen. Er brachte ein und ein halbes Jahr daselbst zu, aber auch hier fand er Niemand, der ihn hätte fördern können. Er darbte sich das Nothwendigste ab, um die Bücher für sein Studium zu erwerben. In jener Zeit war es, daß er einmal zu Fuß nach Hamburg ging, um bei dem Verkauf der Bibliothek des Fabricius einige griechische Autoren zu erstehen. Um seine kleinen Ersparnisse nicht angreifen zu müssen, erbat er unterwegs bei Pastoren und Gutsbesitzern Quartier und Unterhalt, und glücklich brachte er seine erworbenen Schätze nach Berlin. Der Rector der Schule in Salzwedel stand in dem Ruf, eine gute Bibliothek zu besitzen; Winckelmann ging als Amanuensis zu ihm, aber auch dort wurde er getäuscht und kehrte schließlich nach Stendal zurück, wo er als Präfect des Singechors und durch Unterrichten so viel erwarb, um die Schulexamen beenden zu können. Im Jahre 1739 bezog er die Universität zu Halle. Bei seiner gänzlichen Mittellosigkeit verstand es sich von selbst, daß er sich als Theologe einschreiben ließ, nur in dieser Facultät durfte er auf Unterstützungen und Stipendien hoffen. Natürlich konnte ihm der pietistisch-sentimentale Geist, welcher damals die Theologie beherrschte, wenig zusagen und auch Wolffs philosophische Collegia vermochten ihn nicht zu fesseln. Er hospitirte bei allen Professoren der verschiedensten Disciplinen und nur einer war es, der ihn wirklich mit einiger Theilnahme erfüllen konnte, Baumgarten, der Begründer der modernen ästhetischen Wissenschaft. Winckelmann wußte, daß aus dem Studium der alten Klassiker mehr zu erwerben war, als jene Professoren ihm zu bieten vermochten, sein unbegrenzter Drang nach Belehrung ließ ihn jedes Buch durchstudiren, das in seine Hände fiel, und da er nicht die Mittel besaß, dieselben zu erwerben, so verwendete er unglaubliche Zeit darauf, sie zu copiren und stellenweise in großen Partien abzuschreiben.

Im Jahr 1740 gab er das Studium der Theologie endgültig auf, er nahm eine Hauslehrerstelle in der Familie von Grolmann an und hier

in dem Umgang mit feingebildeten, liebenswürdigen Menschen wurde er sich zuerst des traurigen Zustandes bewußt, in dem er bis dahin sein Leben verbracht. Er sah sich fremd in allen höheren gesellschaftlichen Formen, es fehlte ihm die Kenntniß der neueren Sprachen, die ein unerläßliches Erforderniß für Jeden war, der sich in den höheren Klassen bewegen wollte, und so richtete sich zunächst sein Bestreben dahin, diese Mängel zu überwinden. Ohne Lehrer, ohne Anleitung trieb er englisch, französich und italienisch und ging schließlich im Jahr 1741 nach Jena, um dort Medizin und Mathematik zu studiren. Aber auch hier duldete es ihn nicht, er fühlte, daß er in das Ausland müsse, um die Kenntnisse und die Bildung zu erringen, die ihm fehlte, und vor Allem zog es ihn nach Paris, um dort in der griechischen Handschriftensammlung zu arbeiten. Er unternahm ganz mittellos eine abenteuerliche Fußreise dahin, aber schon in Fulda mußte er umkehren.

Zunächst nahm er eine Hauslehrerstelle bei dem Oberamtmann Lamprecht in der Nähe von Halberstadt an und fuhr hier fort, in seiner Weise zu arbeiten. Wo er in der Nähe bei einem vornehmen Herrn, bei den Geistlichen ein gelehrtes Buch vermuthete, führten ihn seine Fußreisen hin und rastlos excerzirte er die dicken Folianten, voll meist sehr unfruchtbarer Gelehrsamkeit. Bayles große Encyclopädie wurde für ihn eine Fundgrube, aus der er viele Bände voll zusammentrug. Winckelmanns damalige Art zu arbeiten stand in keinerlei geistigem Zusammenhang mit den großen Hauptwerken seines Lebens. Es war die gewöhnliche unersprießliche Vielwisserei jener Zeit, historische Anmerkungen, Anecdoten, biographische Notizen trug er überall her zusammen ohne System, ohne Auswahl. Das Wissen aller erdenklichen Gegenstände, die Belesenheit in den Compendien, das Zusammenschöpfen aus abgeleiteten trüben Quellen, das füllte den großen Theil seiner Zeit und Arbeitskraft aus.

Endlich bekam er eine Anstellung, und zwar als Konrektor der Lateinschule in der kleinen altmärkischen Stadt Seehausen. Die Jahre von 1743—48 brachte er daselbst zu. Es war die traurigste Zeit seines Lebens. Für einen Mann von seiner Gelehrsamkeit, seinem heißen Drange nach der Erkenntniß der Wahrheit und Schönheit mußte der enge Horizont der damaligen Schulen schon an sich über alle Maßen drückend sein, aber es trat für ihn noch eine besondere Qual hinzu durch die zelotischen Anfeindungen des Rectors, der es ihm nicht verzeihen konnte, daß er während seiner langweiligen Predigten heimlich den Homer las.

Um seine Schüler im Griechischen unterrichten zu können, mußte er Stücke der Klassiker eigenhändig abschreiben, denn die Ausgaben derselben waren unerschwinglich theuer. Aber die Eifersucht des Vorgesetzten nahm ihm den Unterricht in den oberen Klassen ab und verbannte ihn in die

untersten Klassen, wo er nun, wie er selbst klagt, den grindigen Köpfen das ABC eintrichtern mußte. Und aus all dem Elend, dem kläglichen Hungerleiden, dem unaufhörlichen kleinlichen Aerger rafft er sich immer wieder auf, um in stiller Nachtstunde bei einem geliebten Alten einzukehren und sich zu laben an der sonnigen Heiterkeit Plato's und Homers. An jene traurige Zeit in Seehausen konnte Winckelmann nie anders als mit tiefem Ingrimm zurückdenken, und selbst in den schönsten Tagen seines römischen Lebens erwähnte er derselben nur in den feindseligsten Ausdrücken.

Endlich kam für ihn die Erlösung. Vergeblich hatte er sich seit Jahren um eine bessere Stellung bemüht, er konnte keine sicheren Aussichten erlangen und auf das Ungewisse hin wollte er nichts unternehmen, da er seinen alten Vater im Spital zu erhalten hatte. Als aber sein Vater gestorben, trug er kein Bedenken mehr, die schmählichen Bande zu lösen. Er wandte sich an einen Mann, der im Rufe großer Gelehrsamkeit stand und — was für Winckelmann das Erwünschteste war — eine der größten Privatbibliotheken Deutschlands besaß. Es war der als Gelehrter und Staatsmann bekannte Graf Heinrich von Bünau in Dresden, der mit seinem großen Werk der „deutschen Kaiser- und Reichshistorie" beschäftigt war. Bünau erkannte die wissenschaftliche Bedeutung des Bittstellers und stellte ihn an seiner Bibliothek an, wo Winckelmann nun sechs Jahre lang als Gehülfe für das große Werk thätig war. Er hatte den Katalog der Bibliothek anzulegen, Urkunden abzuschreiben und unübersehbare Stöße von Excerpten als Vorarbeiten für die Reichshistorie zusammenzutragen. Daneben aber fand er doch noch Zeit, sich in den Schätzen der Bibliothek jene erstaunenerregende umfassende Kenntniß des Alterthums und der Geschichte anzueignen.

Mit dem Tage, als Winckelmann in Nöthenitz, dem Landsitz des Grafen Bünau bei Dresden, eintraf, begann für ihn ein neues Dasein. Er kam mitten hinein in den vollen Strom geistigen Lebens, der damals Europa durchfluthete. Die Schriften von Bolingbroke, Montesquieu, Voltaire und verwandten Geistern wurden ihm hier erschlossen. Es war jene Zeit, die an Allem zu rütteln begann, was bis dahin durch die Tradition geheiligt war; das Herkommen, der Glauben, die Satzungen, sie galten nichts mehr, Alles mußte neu geprüft werden, mußte den Nachweis für die Berechtigung seiner Existenz führen. Die alten Dogmen schrumpften als wesenlos zusammen und neue kühne Theorien stiegen empor, die eine volle Umwälzung alles Glaubens- und Wissens, aller staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse verkündeten. Man darf nicht unbeachtet lassen, daß in jener Periode alle geistig bedeutenden Menschen, durchdrungen von dem Abscheu vor den verrotteten Zuständen der Gegen-

wart, auf die Zeiten des alten Griechenlands, des alten Roms als die Vorbilder edlerer Gesittung hinwiesen, daß die Theilnahme für die Erkenntniß des Alterthums sich durch alle gebildeten Kreise ausbreitete und bereits in Literatur und Kunst ihre Wirkung auszuüben begann. In so fern stehen Winckelmanns Arbeiten, die wie ein ganz Neues, Unvorbereitetes plötzlich in die Welt treten, doch auch in einem inneren Zusammenhang mit der ganzen Zeitbildnng, und diese Stimmung war nöthig, um Winckelmanns Arbeiten einen so vollen, freudigen Wiederhall finden zu lassen.

In Dresden, als Mann von mehr als 30 Jahren, sieht sich nun Winckelmann zum ersten Male Kunstwerken gegenüber. Zwar hatte er, wenn er von Seehausen nach Leipzig ging, nie versäumt, dort Alles in Augenschein zu nehmen, was in den Verkaufsläden der Kunsthändler auslag oder sonst in Leipzig zu finden war, aber das waren immer nur wenige vereinzelte Stücke gewesen. Hier in Dresden stand er mitten in einem blühenden, angeregten Treiben, wie es damals in Deutschland nirgends auch nur annähernd zu finden war. August der Starke hatte eine ganze Colonie italiänischer Architekten und Bildhauer berufen, um die Hauptstadt seines Reiches mit Kunstwerken zu schmücken; der Ankauf der modenensischen Sammlung, der Erwerb so vieler einzelner bedeutender Bilder führte damals die berühmte Dresdener Bildergallerie zusammen. Das Dresden jener Tage wurde mit Recht als ein vorgeschobener Posten Italiens bezeichnet, nirgends sonst konnte Winckelmann in gleicher Weise seine Vorarbeiten beenden. Freilich, was man als das Wichtigste und Bedeutungsvollste für ihn ansehen möchte, kam ihm damals nicht zu Statten.

August der Starke hatte die vortreffliche Antikensammlung angelegt, die jetzt im Japanischen Palais steht und die für Winckelmann eine überaus ergiebige Fundgrube hätte sein müssen — jene Antiken standen aber zu Winckelmanns Zeit in elenden Bretterhäusern und Pavillons des großen Gartens „wie Häringe verpackt" ohne jeglichen Nutzen für das Studium. Es waren vielmehr die Meisterwerke der Dresdener Gallerie, die zuerst Winckelmanns kunsthistorische Studien wachriefen, vor denen er sich bewußt wurde, welches der Beruf seines Lebens sei. Immer klarer wurde es ihm, daß es nur e i n e n Ort gäbe, wo er seine Bestimmung erfüllen konnte: er mußte nach Rom.

Seine Stellung bei Bünau fing ihm allmälich an unbehaglich zu werden. Der weitaus größte Theil seiner Arbeitskraft und Zeit war mit einer Thätigkeit ausgefüllt, die für ihn gänzlich unersprießlich war, und jemehr er sich von der Büchergelehrsamkeit entfernte, um desto widerwärtiger wurde. Er hätte gern eine Anstellung bei einem der öffentlichen

Institute in Dresden gehabt, aber er war nicht der Mann, um in der eleganten Hofluft von Dresden seinen Weg zu finden. Wer auf diesem Boden vorwärts wollte, mußte die feine Weltbildung jener Zeit haben, mußte Frankreich und Italien bereist haben und in allem Aeußerlichen den Cavalieren des Hofes gewachsen sein. Hier war für Winckelmann alle Aussicht verloren.

Aber es gab noch einen anderen Weg. Der Kurfürst von Sachsen war der polnischen Königskrone zu Liebe zum Katholizismus übergetreten und nunmehr war die Annahme des katholischen Glaubens am Dresdener Hofe das wirksamste Empfehlungsmittel. Winckelmann war mit dem Beichtvater des Königs, dem Pater Rauh, bekannt geworden und dieser fing an, auf ihn einzuwirken. Den Ausschlag gaben aber erst die Bemühungen des päpstlichen Nuntius am sächsischen Hofe, des Grafen Archinto. Der fein gebildete Italiener hatte Winckelmann in der Bibliothek des Grafen Bünau kennen gelernt und sah wohl ein, daß er nur in Italien zur vollen Entwickelung kommen könne. Er hatte es ihm ausgesprochen und jenes Wort haftete unauslöschlich in Winckelmanns Seele. Der Graf Archinto setzte seine Bemühungen um so eifriger fort, als es für ihn sehr vortheilhaft sein mußte, bei seiner Rückkehr nach Italien einen Proselyten von so hervorragender wissenschaftlicher Bedeutung aufweisen zu können.

Drei Jahre lang schwebten die Verhandlungen. Winckelmann fühlte sich durch keine tiefe innere Neigung an die Formen der protestantischen Kirche gebunden, der freigeistige italiänische Kirchenfürst forderte von ihm nichts, als die Anerkennung der anderen Form; ein häßlicher Auftritt, den ein zelotischer Prediger Winckelmann in der Kirche bereitete, grade als er schon entschlossen war, mit Archinto zu brechen, hatte die entgegengesetzte Wirkung und im Jahre 1754 trat Winckelmann zur katholischen Kirche über.

Es ist über diesen Schritt viel gescholten, viel gestritten worden; für Winckelmann war es lediglich eine That der Selbsterhaltung. Er fühlte den hohen wissenschaftlichen Beruf in sich, den er erfüllen mußte, und als ihm nichts anderes übrig blieb, opferte er auch sein Bekenntniß. um zu seinem Ziele zu gelangen.

Winckelmann siedelte nunmehr nach Dresden über, um ganz den Vorbereitnngen für Italien zu leben. Hier stand er im innigsten Verkehr mit den Künstlern und Gelehrten, vor Allem aber mit den Künstlern. Er fing an, nach der Antike zu zeichnen. Sein Lehrmeister war derselbe Oeser, dessen Schüler auch späterhin Goethe wurde. Oeser war ein Mann von wenig hervorragendem Talent, aber von feinem Verständniß für die Principien der Kunst und einsichtsvoller Kenntniß von dem Wesen der

verschiedenen Kunstgattungen und Perioden. So war er vermittelst seines klaren Verstandes von sehr bedeutendem Einfluß auf die ihm Nahestehenden, und Winckelmann besonders hat ihm vielseitige Anregung und Belehrung zu verdanken.

Auch der bekannte Maler Dietrich, der nach Belieben in den Stilarten der verschiedenen Meister und Schulen arbeitete, wurde ihm vielfach nützlich; Lippert, der sich vom Glasergesellen zum Museumsdirector emporgearbeitet, eröffnete ihm die reichen Sammlungen von Gemmenabdrücken; Hagedorn, der Bruder des Dichters, ein anerkannter Sammler und Kenner, Bianconi, Oesterlein und manche andere geistig angeregte und tüchtige Menschen schlossen sich ihm an, es war ein Kreis von Männern, in dem die wichtigsten Fragen der Kunst wieder und immer wieder durchgesprochen wurden. Man sah ein, wie die französische Richtung des damals modernen Roccoco ganz versunken war in Unnatur und Frivolität, als einzige Rettung erschien die Rückkehr zu den Alten: „die stille Größe und edle Einfalt der antiken Kunst", das Losungswort Winckelmanns in späterer Zeit, es war schon damals das anerkannte Princip, nach dem alle wahre ideale Kunst zu streben habe.

Es ist wahrhaft wunderbar, wie dieser Mann, der 30 Jahre des Druckes, des Elends und der Entbehrung durchgemacht, der sich ganz vergraben hatte in dem Schutt massenhafter Gelehrtenkrämerei, sich auf einmal so jugendfrisch, so elastisch und klar erhebt und heraustritt in das frische Leben, wie ihm nichts anhaftet vom Staub der Studirstube, sein Auge nicht getrübt ist und sein Sinn frei für die lichte hellenische Schönheit. Er, der bis dahin emsig fortgearbeitet nach aller Gelehrten Manier, wird nun plötzlich der Wortführer des ästhetisch philosophirenden Kreises, und als sein Erstlingswerk erschienen im Jahre 1755 die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst." Nicht an Gelehrte wendete sich dieses Werk, sondern an „Künstler und Kenner". Er hatte die Buchgelehrten gründlich verachten gelernt und es freute ihn, seine Verachtung und seinen Zorn laut werden zu lassen. Abweichend von dem damaligen Gebrauch hatte er diese Schrift ohne den gewohnten Schwall gelehrter Anmerkungen erscheinen lassen, aus der Fülle seiner Belesenheit heraus hatte er sie reich ausgestattet mit wenig oder gar nicht bekannten Notizen über antike Kunst, mit der ausgesprochenen Absicht, die Gelehrten dadurch in Verlegenheit zu setzen. Und er verschmähte es nicht, anonym ein Sendschreiben erscheinen zu lassen, in welchem er alle unerwiesenen Stellen seiner Schrift kennzeichnete, und nun als Antwort darauf in seiner Erläuterung der Gedanken rc. die gelehrten Nachweise für alle seine Behauptungen zu führen. So bilden diese erste und letzte dieser drei kleinen Schriften

eigentlich zusammen ein Ganzes, von dem freilich für uns die Gedanken 2c. von hervorragendster Bedeutung sind. In diesem Werkchen finden sich bereits diejenigen Grundanschauungen, die in seiner Kunstgeschichte maßgebend sind, er tritt mit vollem Rüstzeug ein gegen die Unnatur und Kleinlichkeit der herrschenden Kunst und weist auf die Antike, als die alleinige Lehrmeisterin hin. In manchen Punkten, wie in der Vorliebe für die Allegorie, ist er freilich im Banne seiner Zeit stecken geblieben, selbst in Rom ist er diese seltsame Vorliebe nicht losgeworden, ihr verdankt eine wenig erfreuliche Schrift, der Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, aus dem Jahr 1766 ihre Entstehung.

Winckelmanns Erstlingsschrift machte allgemeines Aufsehen. Eine Sprache von so entschlossener Kraft, so gesättigt von Gelehrsamkeit, und doch wieder so abgeklärt von allem literarischen Wust, war seit Generationen nicht mehr gehört worden. Er war der Bote einer neuen Zeit, einer andern Anschauung von der Kunst und ihrer Ideale. — Winckelmann wurde auf diese Schrift hin beim Kurfürsten eingeführt, der ihn freundlich empfing und dem Pater Rauh erklärte, „dieser Fisch müsse in sein rechtes Wasser kommen.“ Winckelmann erhielt eine Pension von 200 Thalern zugesichert, und sofort machte er sich auf und gelangte ohne längeren Aufenthalt im November 1755 in Rom an.

In Rom war damals die Kenntniß der antiken Literatur und Kunst sehr selten und mußte daher ein Mann von Winckelmanns Gelehrsamkeit allen Liebhabern und Sammlern außerordentlich erwünscht sein. Es bedurfte auch nur ganz kurzer Zeit, um ihm Eintritt in die Paläste aller hohen Kirchenfürsten zu verschaffen, die sich die Pflege der Wissenschaft angelegen sein ließen. Verschiedentliche Stellungen wurden ihm angeboten, er sollte eine geistliche Pfründe annehmen, sollte an der vaticanischen Bibliothek angestellt werden, aber trotzdem seine kleine Pension nicht für seinen Unterhalt ausreichte, wies er alle Beschäftigungen, die ihn hätten binden können, zurück und verschaffte sich lieber durch das unangenehme Führen vornehmer Fremden Nebeneinnahmen, nur um in der Hauptsache ungehindert seinen Studien leben zu können.

In nähere Verbindung trat er zunächst nur mit dem Cardinal Passionei, dessen reiche Bibliothek er ordnete und stets benutzen konnte.

Von höchster Bedeutung aber wurde für ihn die Freundschaft des Cardinals Albani. Der Cardinal Alexander Albani war weitaus der tüchtigste und kenntnißreichste der Sammler jener Zeit, er hatte sich durch lange Erfahrung eine Kenntniß der Antike angeeignet, die ihn in diesen Dingen zu einer Autorität machte. Was ihm an gründlichem historischem Wissen und Belesenheit fehlte, das fand er in Winckelmann, und so entstand aus der Vereinigung dieser beiden Männer das glücklichste Zusammen-

wirken. Winckelmann siedelte bald ganz in Albani's Haus über, das sich allmälich völlig in ein Museum verwandelte. Winckelmann hatte die Bauten zu beaufsichtigen, die Ankäufe zu leiten, die Ausgrabungen zu veranstalten, kurz, er lebte mitten in dem Kunsthandel und der Arbeit wie ein vornehmer Herr, dem alle Mittel zur Ausführung zu Gebote stehen.

Als Winckelmann nach Rom kam, trug er sich noch mit der Absicht, philologische Arbeiten zu unternehmen, sobald er aber auf diesem Boden heimisch geworden, war es ihm klar, daß sein Beruf nichts anderes sei, als das Studium der Kunst, und diesem gab er sich nun hin mit der Erfahrung und Gelehrsamkeit eines Mannes, der mehr als irgend Jemand zu seiner Zeit in den Geist der klassischen Welt eingedrungen war und zugleich mit der Lebhaftigkeit und Auffassungsfähigkeit eines Jünglings, dem sich eine neue Welt erschließt.

Wenn ihm schon in Dresden der Umgang mit Künstlern eine wesentliche Stütze in der Erkenntniß der Kunstschönheit geboten, so sollte dies in noch erhöhtem Maße in Rom der Fall sein. Raphael Mengs war ein Künstler, der mit Oeser manches Verwandte hatte. Als Maler wurde er zu seiner Zeit, ganz besonders auch von seinem Freunde Winckelmann bedeutend überschätzt, er war aber ein Mann von hervorragender geistiger Bildung, der von früher Jugend an nach der Antike zu zeichnen angehalten war und somit Veranlassung gehabt hatte, sich mit ihrer Formensprache eingehend vertraut zu machen. Er fand die größte Freude darin, die Schätze Roms mit Winckelmann zusammen wieder und immer wieder zu betrachten, und es ist jetzt gar nicht mehr möglich festzustellen, was von der geistigen Arbeit, die in dieser glücklichen Vereinigung geschaffen wurde, Jedem von Beiden zukommt. Aus diesen gemeinsamen Studien ging der Plan zu einem Werke hervor: „Von dem Geschmack der griechischen Künstler“. Er ist nicht zur Ausführung gekommen, dagegen erhalten sind aus jener Zeit einige von den Beschreibungen der Statuen des Belvedere, vor allen des Torso und des Apollo. In diesen sucht Winckelmann den Eindruck festzuhalten, den die Werke bei genauestem und wiederholtem Studium auf ihn gemacht und sich zugleich Rechenschaft zu geben von den Mitteln, durch welche diese Wirkung erreicht ist. Diese Beschreibungen gehören nicht nur kunstwissenschaftlich, sondern rein sprachlich zu den edelsten Schätzen unserer deutschen Literatur. Hier ist die Sprache mit einer Meisterschaft behandelt, die Form des Ausdrucks zu einer Abrundung und reinen Schönheit gediehen, daß Winckelmann auch nach dieser Richtung hin sich den ersten Platz unter den deutschen Schriftstellern erobert hat.

Ein anderes sehr wichtiges Moment für seine Bildung wurde die

Aufdeckung von Pompeji und Herculanum. Die neapolitanischen Gelehrten hüteten ihre Schätze mit eifersüchtiger Sorgfalt vor den Blicken anderer Gelehrten und daher war bis dahin aus den so überaus wichtigen Funden noch kein erheblicher Nutzen für die Wissenschaft erwachsen. Winckelmanns Freunde machten es möglich, daß er die Reise nach Neapel unternehmen und die gefundenen Stücke studiren konnte. Hier hatte man zum ersten Male ein vollständiges Bild von dem Leben der Alten. Was bis dahin als zerstreute Einzelheit kaum richtig gewürdigt werden konnte, entweder als Unicum überschätzt oder auch wohl gar nicht verstanden wurde, das ließ sich nun in das neu gewonnene Gesammtbild vom antiken Leben einordnen und gewann eine erhöhte Bedeutung. Winckelmann verfaßte damals das Sendschreiben und die Nachrichten von den herculanischen Entdeckungen, welche zuerst über die Wichtigkeit der neuen Funde Licht verbreiteten.

Eine andere höchst ergiebige Quelle der Belehrung erschloß sich Winckelmann in der berühmten Gemmensammlung des Baron Stosch (dieselbe gehört seitdem dem Berliner Museum). Winckelmann übernahm es im Auftrage der Erben, dieselbe zu ordnen und zu catalogisiren. In dieser Sammlung breitete sich vor ihm eine Auswahl von Götter- und Heroentypen aus, wie sie sich unter den statuarischen Vorräthen auch nicht annähernd so zahlreich und noch viel weniger so vollständig vorfinden; auf den geschnittenen Steinen waren die Attribute, welche die Götter kennzeichnen und bei den Statuen so häufig fehlen, klar erkennbar erhalten. Für Winckelmann mußte sich aus dem Studium derselben die vortheilhafteste Uebersicht über die Motive der antiken Kunst ergeben. Sein Verzeichniß der Sammlung erschien 1760. Zwei Jahre später, 1762, veröffentlichte er eine kleine Schrift, auf die er selbst sehr großes Gewicht legte, die Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Es ist diese Schrift nicht von der durchgreifenden Bedeutung seiner Hauptwerke gewesen, aber sie hat doch auch wenigstens auf die richtige Bahn gewiesen. Bis dahin war Vitruv der unbestrittene Führer auf dem Gebiet der antiken Baukunst gewesen, Winckelmann wies zuerst darauf hin, daß man vielmehr auf die griechischen Bauten zurückgreifen müßte und lenkte vornehmlich die Aufmerksamkeit auf die Wichtigkeit der Tempel von Pästum.

Im Jahr 1764 endlich erschien das große Hauptwerk seines Lebens, die Geschichte der Kunst des Alterthums, das grundlegende Werk der Kunstgeschichte überhaupt, eines der Fundamentalwerke aller historischer Forschung, eines der herrlichsten Monumente deutscher Wissenschaft und Literatur. Die Bedeutung dieses Werkes ist nur durch die Darstellung des Zustandes der Wissenschaft vor demselben klar zu legen und muß daher die Besprechung desselben einem besonderen Abschnitt vorbehalten

bleiben. Nachdem dieses Werk erschienen, war Winckelmanns Stellung in der Kunstwissenschaft eine unbestrittene. Mit der höchsten Begeisterung wurde es in ganz Europa aufgenommen; Winckelmann wurde eine der ersten Celebritäten Roms, er war von der päpstlichen Regierung zum Oberaufseher aller Alterthümer in Rom gemacht worden und konnte nun daran denken, seine Forschungen über das übrige Italien, Sicilien und vor Allem Griechenland auszudehnen. Vorerst war er unablässig thätig in der Verbesserung und Erweiterung seines Werkes. Zugleich arbeitete er an einem anderen Hauptwerke, den Monumenti inediti di antichita 1767. In demselben hat er grundlegend die richtige Methode der Erklärung alter Bildwerke gelehrt, und nicht wenig stolz war er darauf, daß er als Privatmann es vermocht, ein so reich ausgestattetes Kupferwerk zu veröffentlichen. —

Während seines 12jährigen Aufenthalts in Rom hatte es nicht an Versuchen gefehlt, ihn nach Deutschland zurückzuziehen; von Kassel, von Dresden, von Wien, von Berlin kamen wiederholte Anträge ehrenvollster Art, aber er konnte sich nicht entschließen, Rom zu verlassen.

Im Jahr 1768 folgte er dringenden Einladungen, eine Besuchsreise in Deutschland zu unternehmen. Kaum hat er deutschen Boden betreten, als ihn eine unerklärliche Angst, eine dunkle Ahnung nahenden Unheils erfaßt. Nur mit Mühe läßt er sich bestimmen, wenigstens bis Wien zu reisen. In Wien wird er auf das Glänzendste empfangen und beschenkt. Er aber hat keine Ruhe länger und eilt zurück nach Italien. In Triest muß er einige Tage warten, bis das Schiff abgeht. Da drängt sich ein bereits wegen Verbrechen bestrafter Mensch im Gasthaus an ihn heran. Winckelmann erzählt ihm von seinen Reisen und zeigt ihm die goldenen Medaillen, die er in Wien erhalten. Diese Medaillen reizen die Raublust des Italiäners. Am nächsten Morgen, den 7. Juni, kommt er auf Winckelmanns Zimmer und bittet ihn, nochmals die Medaillen sehen zu dürfen. Winckelmann neigt sich arglos über den Koffer, sie herauszunehmen. Da wirft ihm der Mensch eine Schlinge um den Hals und bringt ihm mehrere Dolchstiche bei. Winckelmann verschied noch an demselben Tage. So wurde dieser herrliche Mensch, nachdem er die unsäglichen Kämpfe gegen ein widriges Schicksal siegreich bestanden und auf der Höhe seiner Kraft und seines Ruhmes stand, um einiger elenden Goldmünzen willen das Opfer eines schändlichen Raubmordes.

Der Schmerz um den jähen Verlust Winckelmanns war durch ganz Europa ein ungeheurer. Im Pantheon zu Rom, an der Seite von Raphaels Grab, haben seine Verehrer sein Bild aufgestellt, in Stendal erhebt sich sein ehernes Standbild, aber ein gewaltigeres Monument ist das Werk, das er hinterlassen. Winckelmanns Kunstgeschichte ist eines

jener Werke, welche ihrer Zeit die Signatur aufdrücken. Lessing und Goethe haben es anerkaunt, wie auf dieser Grundlage die klassische Bildung des vorigen Jahrhunderts ruht. Die herrlichsten Werke jener großen Zeit, sie sind befruchtet von dem Geiste, den Winckelmann in seiner Kunstgeschichte gebannt hat. Das war das Bedeutende jener Tage, daß ihnen Winckelmanns Werk nicht die Arbeit eines Special-Gelehrten für antiquarische Kenntnisse, sondern vielmehr eine große humanistische That erschien, die lebendig eingriff in die ganze dem Alterthum zugewandte Strömung der Zeit, die sich an alle Gebildeten wendete, an der Jeder Theil hatte als an einer geistigen Errungenschaft im gemeinsamen Kampfe. Die Leistungen Winckelmanns für die Alterthumswissenschaft lassen sich kaum mit dem irgend eines anderes Mannes auf irgend einem andern Gebiet vergleichen. Er schafft die Wissenschaft aus Nichts und stellt sie so fertig hin, daß noch Niemand es vermocht, nach ihm eine Kunstgeschichte des Alterthums zu schreiben, trotzdem das Material der Wissenschaft um so unendlich viel gewachsen ist.

Die Stellung von Winckelmanns Kunstgeschichte zu den früheren archäologischen und kunstgeschichtlichen Arbeiten und ihr Verhältniß zum Stand der gegenwärtigen Forschung wird in der folgenden Einleitung zu erörtern sein.

Einleitung.

Winckelmanns Kunstgeschichte ist ein Werk, dessen Resultate unsrer allgemeinen Bildung so völlig einverleibt sind, daß man die meisten seiner Fundamentalsätze heut zu Tage als etwas Selbstverständliches ansieht und sich kaum noch bewußt ist, daß Winckelmann sie recht eigentlich als etwas völlig Neues erschaffen. Winckelmann erhob sich über die Einzelheiten zu der Idee einer Geschichte der Kunst und entdeckte als ein neuer Columbus ein lange geahntes, gedeutetes und besprochenes, ja man kann sagen, ein früher schon gekanntes und wieder verlorenes Land. Das sind die Worte Goethe's, die dem beseligenden Gefühl entsprungen, das Alle ergriff, als Winckelmanns großes Wort das Reich der antiken Schönheit den Blicken wieder erschloß.

Winckelmann hat die Kunstgeschichte erschaffen. Er fand nichts vor, worauf er hätte fußen können; Alles was gearbeitet war, hatte nur Verwirrung und Verdüsterung erzeugt, Winckelmann hatte nur niederzureißen, ohne daß ihm dabei auch nur ein Baustein übrig geblieben wäre, den er hätte benutzen können. Man hatte sich seit Jahrhunderten eifrig beschäftigt mit den Werken der antiken Kunst, aber erst Winckelmann hat ihr Verständniß eröffnet.

Als im fünfzehnten Jahrhundert in Italien wieder die Liebe zum Alterthum erwachte, fand man wenig oder nichts von antiken Kunstwerken vor. Im stolzen Rom, dessen Straßen und Paläste überfüllt gewesen von den herrlichsten Arbeiten des griechischen Meißels und den unzähligen Werken römischer Nachblüthe, Rom, das alle Kostbarkeiten der antiken Welt in sich vereinigt hatte, es besaß im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts nicht mehr als 5 zu Tage stehende Bildwerke. Die Stürme der Völkerwandrung hatten zerstörend in seinen Mauern gehaust, das aufblühende Byzanz

hatte die letzten Bildwerke fortgeschleppt um sich, die neue Hauptstadt, zu schmücken, der Eifer christlicher Bischöfe hatte sich gegen die heidnischen Götzenbilder gewendet und sie massenhaft in die Kalkgruben wandern lassen, die antiken Gebäude, in denen die adligen Familien ihre Burgen eingenistet, wurden bei der Austreibung der Barone als Raubschlößer zerstört, was übrig blieb wurde als Steinbruch benutzt um andere Paläste daraus zu errichten; aus den Marmorstufen des Colosseums wuchsen moderne Bauten hervor, die broncenen Ziegel antiker Tempel wurden zu Kanonen oder Tabernakeln christlicher Kirchen eingeschmolzen, das neu erstarkende Leben vertilgte die alten Reste; und so wirkten der Verfall und die beginnende Blüthe, wirkten Vandalismus und religiöser Eifer gemeinsam auf die Vernichtung der alten Kunstwerke hin.

Die Männer, welche im funfzehnten Jahrhundert wieder die alten Trümmer zu studiren und zu bewundern begannen, mußten vor ihren Augen so manchen noch hochragenden Tempel, so manche stattliche Säulenreihe verschwinden sehen.

Der Wiederentdecker der classischen Literatur, die das Mittelalter hindurch zu langem Winterschlaf in den Klostern begraben war, Petrarca war es, der auch zuerst antike Kunstwerke sammelte; die leicht zugänglichen Gemmen und Münzen boten ihm bereits Anhaltspunkte für das Verständniß seiner Schriftsteller. Im funfzehnten Jahrhundert aber fing man an, systematisch nach antiken Kunstwerken zu graben, und nun gab der Boden Roms in unabsehbarer Fülle jene Bildwerke her, die den heutigen Bestand unserer Museen, vor allem der Italiänischen ausmachen. In der Zeit von 1500 bis 1600 ist die Hauptmasse derselben gefunden worden, die ganze gebildete Welt jener Tage betheiligte sich mit leidenschaftlicher Hingebung an den Nachforschungen nach den kostbaren Reliquien; der Fund eines hervorragenden Stückes wie des Laokoon wurde ein freudiges Ereigniß für das ganze Volk, die glücklichen Finder wurden mit stattlichen Jahresgehältern und Adelsdiplomen geehrt, alle geistlichen und weltlichen Herren wetteiferten, sich Sammlungen anzulegen, und Künstler, Dichter und Gelehrte beeiferten sich, den Werth und die Bedeutung des Neuentdeckten in das rechte Licht zu stellen. Raffael selber trat an die Spitze der römischen Ausgrabungen, mit Verdruß hatte er gesehen, daß bei den Neubauten jener regen schaffenden Zeit unendlich viel an alten Marmorbildwerken, Bautheilen und Inschriftsteinen zerstört wurde. Er erwirkte einen päpstlichen Befehl, daß jeder neu gefundene antike Ueberrest ihm vorgelegt werden mußte, — damals entstand der ungeheure Plan, das ganze alte Rom wieder aufzudecken und in der ehemaligen Pracht seiner Märkte, Tempel und Paläste wiederherzustellen. Raffael und Michelangelo sahen die antiken Reste mit ehrfurchtsvollem Staunen als die Werke einer ge-

waltigen ihnen unerreichbaren Kunst an und bekannten sich willig als die Schüler und Nacheiferer dieser Vorbilder.

Aber schon bei der nachfolgenden Generation verschwand diese ehrfürchtige Scheu, und man begann die vielfach verstümmelten Antiken für den Bedarf der Luxusbauten herzurichten. Die Antiken hörten auf die idealen Vorbilder zu sein, sie sollten jetzt vornehmlich helfen, die Paläste und Villen der vornehmen Sammler zu decoriren. Dazu konnte man keine Torsen ohne Arme und Beine, keine Köpfe ohne Nasen gebrauchen, und man besann sich nicht im Mindesten die Trümmer nach Gutdünken zu restauriren. Von wirklicher Sachkenntniß war hierbei keine Rede, man wußte nicht, was die Figur einstmals dargestellt hatte und benutzte nun die erhaltenen Theile zu einem irgend wie ähnlichen Bildwerk, so gut oder schlecht es eben gehen wollte.

Dabei wurden dann nicht selten, um Verletzungen zu verdecken, die antiken Theile überarbeitet und einzelne zerbrochene Ansätze, deren Vorhandensein uns heute über die wahre ursprüngliche Komposition eines Bildwerks belehren könnten, ohne Bedenken fortgemeißelt, sobald sie in die Idee des Restaurators nicht hineinpaßten. Auch direkte Fälschungen aller Art gehörten nicht zu den Seltenheiten, besonders im Gebiet historischer und Portraitdarstellungen. Die Begeisterung für die Kunstschönheit der antiken Bildwerke hatte allmälig der reinen Antiquitätenkrämerei Platz gemacht. Jene Zeit liebte es, sich in der Erinnerung der alten römischen Weltherrschaft zu sonnen und die Geschichte der Städte, ja sogar der einzelnen Familien in directen Zusammenhang mit dem Alterthum zu setzen. Die Chroniken, mögen sie die Geschichte einer Provinzialstadt oder eines Dynastengeschlechtes erzählen, fangen stets mit der römischen Zeit an, und was Plinius oder die Historiker berichten, gehört ebenso zum Nationaleigenthum als der Inhalt mittelalterlich geistlicher Berichte und die Begebenheiten der jüngsten Tage. Die Familien latinisirten ihre Namen und führten ihren Stammbaum auf die Helden des Virgil oder Livius zurück; und für alle diese Sagen und vermeintlichen Ahnen sollten nun in der Kunst Belege gefunden werden. Man sah die Kunstwerke wesentlich als Monumente des Nationalruhms, der Nationalgeschichte an und bezog alles, was sich vorfand, ausschließlich auf die römischen Ereignisse als auf die Vorgeschichte der Nation.

Die besonders ausgeprägten Typen der vornehmsten Götter wurden wohl richtig nach den alten Schriftstellern erkannt, aber die Mehrzahl der Reliefs mit mythologischen Darstellungen, die eine genauere Kenntniß des Sagenstoffes erforderten, blieben gänzlich unverstanden und wurden entweder als Vorgänge aus dem römischen Privatleben erklärt oder in lächerlicher Symbolik gedeutet.

Man hatte bis zu Winckelmann hin zu keiner Zeit aufgehört sich mit den Alterthümern zu beschäftigen, aber immer enger und kümmerlicher wurden die leitenden Anschauungen. Die Bildwerke waren nur noch Material für staubige, ungründliche Antiquitätenkrämerei. Die Form der antiken Ringe, die antiken Schuhe und Aehnliches, das waren die Thematen, um die sich die Gelehrten kümmerten, wenn sie sich mit Bildwerken abgaben, an den eigentlichen Kunstwerth derselben dachte kaum irgend Jemand. Es gehörte zum guten Ton, die berühmtesten derselben gesehen zu haben, und wenn junge Kavaliere ihre Bildungsreise nach Italien antraten, so mußten sie wohl Kenntniß von denselben nehmen, und es gab mancherlei Handbücher, in denen sie aufgezählt waren. Die übrige kunstgeschichtliche Literatur, wenn man sie überhaupt so nennen darf, beschränkt sich darauf, Bildwerke als Lehrmaterial für die Kenntniß antiken Lebens und heidnischer Religion zusammenzustellen oder Biographien der Künstler zu erzählen.

Die Unkenntniß und Verwirrung, welche zu der Zeit, als Winckelmann eintrat, auf dem ganzen Gebiet herrschte, war beispiellos; alles was man zu wissen glaubte, konnte nur dazu dienen die Erkenntniß des Richtigen zu erschweren.

Winckelmann war der Erste, der die antiken Sculpturen wieder als das auffaßte, was sie doch vor Allem sind: als Werke der Kunst. Er strebte danach unter der Anleitung befreundeter Künstler, vor Allem des Raffael Mengs, in die Schönheit derselben einzudringen, nachzuempfinden, was der Künstler gewollt, als er diese Werke geschaffen. Er lebte sich hinein in die verschwundene Welt, daß die todten Steine in vernehmlicher Sprache zu ihm zu reden begannen und ihm das Geheimniß enthüllten, daß ein Jahrtausend lang geschlummert.

Winckelmann erkannte vornehmlich, daß die Fülle der uns erhaltenen Typen nicht römischen sondern griechischen Ursprungs ist, daß wir es in der Antike nicht mit einer römischen, sondern mit einer griechischen Kunst zu thun haben, der sich die römische nur als eine Nachblüthe anschließt. Und so erkannte er denn auch, daß demnächst die Erklärung für die Kunstwerke nicht in der römischen Geschichte, sondern vielmehr in der griechischen Sage und Mythologie zu suchen sei. Hiermit war für das Verständniß der Kunstwerke der Weg erschloßen, auf welchem die Wissenschaft fortschreiten konnte; Winkelmann selbst, der einzige in jener Zeit, der die griechischen Dichter aus Freude an ihrer Schönheit las, konnte für eine Fülle von Werken die richtige Deutung finden, und wenn in diesem Theil seiner Arbeiten sich auch manches nachträglich als unhaltbar herausgestellt, das sind keine Fehler, die den Werth seiner Entdeckungen auch nur im Mindesten beeinträchtigen.

Weit folgereicher als dieser Theil seiner Arbeiten, der die ruhige archäologische Erkenntniß begründet und das Material zubereitet, ist der andere Theil, in welchem er aus der Anschauung der Bildwerke heraus die Geschichte der Kunst erschafft.

Winckelmann geht von dem Begriff der Schönheit aus. Die Schönheit ist ihm nach platonischer Lehre etwas bestehendes, eine Idee, welche die Menschen in der Ausübung der Kunst zu verwirklichen streben. Die wahre Schönheit ist von der höchsten Einfachheit, sie ist „rein ohne Farbe und Geschmack wie das vollkommenste Wasser aus der Quelle geschöpft," ganz in sich befriedigt ohne Nebensächliches, ohne etwas einer bestimmten Zeit angehöriges. Diese höchste, reinste Schönheit können aber die Menschen nicht erreichen, sie sehen die natürlichen Gebilde, in denen Keime der Schönheit enthalten sind, von denen aber keines dieselbe voll entfaltet. Der Mensch muß durch Betrachtung aller Einzelschönheiten, die sich in seinem Geiste läutern, zu dem Ideale vordringen, von dem jene nur ein mangelhafter Ausdruck sind.

Diese Umarbeitung des Erschauten zu einem Idealbild wird in jedem Künstler seiner Individualität nach verschieden sein, das Land, in dem er lebt und alle äußeren Umstände werden sich dabei geltend machen.

In so fern aber die äußeren Umstände, wie die Beschaffenheit eines Landes, die Lage desselben, das Klima, die Sitten, Gebräuche, gesellschaftliche und religiöse Anschauungen allen Künstlern, die zu einer Zeit und in einem Lande leben, gemeinsam sind, wird es auch gemeinsame Charaktereigenthümlichkeiten einer ganzen Kunstperiode geben. Diese Eigenthümlichkeiten sind also nichts zufälliges, sondern stehen in festem Zusammenhang mit der ganzen Entwicklung des geistigen Lebens einer Nation; die Kunst ist nur ein Theil desselben, seine höchste und reinste Blüthe. Die Kunst ist nichts abgesondertes, sondern ein organisches Gebilde und wer sie verstehen will, muß sie auffassen als etwas nothwendiges, ihre verschiedenen Stufen als durcheinander bedingt und auseinander hervorgehend.

Wie die Cultur der verschiedenen Völker ineinander greift und das eine Volk dem andern Elemente seiner Bildung, Kenntnisse und Erfahrungen zuträgt, so stehen auch die Kunstleistungen der verschiedenen Völker im Zusammenhang. Jeder strebt in seiner Weise die Schönheit zu erreichen, einzig aber den Griechen war es verliehen, das Ideal zu verwirklichen. Aber auch die Griechen erreichen es nicht sofort; in der frühesten Zeit sind sie befangen in strengen und harten Formen. In dieser Schule lernen sie das Richtige treffen und schwingen sich auf zu dem hohen Stil des Phidias, der leidenschaftslos in ruhiger Großheit die edelsten Ideale verkörpert. Das Seelenleben des Volks wird vielseitiger, bewegter, unruhiger,

die Leidenschaft in Lust und Weh wird in die Kunst hineingetragen; die Bildwerke wollen nicht mehr in unnahbarer Höhe über den Menschen schweben, sondern ihnen ansprechend gefallen, es ist die Zeit des schönen Stils. Wenn die Kunst auf diesem Wege weiter schreitet, so greift sie allmälich nach raffinirteren Mitteln, um den Effect zu steigern, sie wird eine sinkende Kunst. Diese Kunst wird nach Rom verpflanzt, wo sie dann allmälich zugleich mit der Weltherrschaft der Stadt abstirbt.

Das ist die Entwickelung der alten Kunst, wie sie Winckelmann mit ehernen Zügen aufgezeichnet, eine Darstellung, von der kein Strich fortgenommen, der kein Strich zugesetzt werden kann, so herrlich in sich abgeschlossen, daß nach Winckelmann es noch Niemand wieder hat versuchen können, eine Geschichte der Kunst zu schreiben.

Und diese wunderbare Darstellung der griechischen Kunst hat W. geschaffen, ohne daß es ihm selbst vergönnt gewesen, wirklich griechische Kunstwerke der guten Zeit zu sehen. Was ihn in Rom umgab, waren bis auf ganz vereinzelte Stücke nichts als römische Copien, die nach guten griechischen Originalen in Rom gefertigt waren. Als das antike Rom in der Blüthe seiner Macht stand und die römischen Großen gleich Fürsten in ihren Palästen wohnten, wurden berühmte Bildwerke, die aus Griechenland nach Rom geschleppt wurden, so massenhaft in Marmor copirt, daß selbst bis auf uns von manchen Figuren mehr als ein Dutzend Wiederholungen, natürlich von sehr ungleichem Werth, gekommen sind. Aus derartigen Copien besteht fast die ganze Summe der in Italien gefundenen Kunstwerke, es ist ja auch begreiflich, daß sich eher eine der hunderte von Copien, als gerade das Original erhalten, nur bei einigen wenigen Stücken dürfen wir annehmen, letzteres zu besitzen. Erst seitdem die Sculpturen des edelsten griechischen Tempels, des von Phidias Hand geschmückten Parthenon im Anfang dieses Jahrhunderts nach England gekommen und nun allgemein bekannt geworden, haben wir einen richtigen Maßstab für den Werth der in Italien gefundenen Werke erhalten und können wir uns ein Bild von der Blüthe griechischer Kunst machen.

Winckelmann aber, dem es nicht vergönnt war, die Werke aus der Schule des Phidias zu sehen, er sieht durch die römische Verunstaltung hindurch mit Seherblick den schöpferischen griechischen Genius und schildert jene reine unnahbare hohe Schönheit mit überzeugender Gewalt, mit hinreißendem Schwunge und Adel. In seinem Geiste war das Griechenthum wieder geboren, wie eine Offenbarung steht es vor ihm da in allen Stufen seiner Entfaltung.

Was Winckelmann von manchen der damals berühmtesten Werke sagt, was er dem Apoll von Belvedere nachrühmt, das können wir bei unserer

Kenntniß der so unendlich viel schöneren griechischen Originalwerke nicht mehr mitempfinden, aber es schildert ganz und voll diese griechischen Werke, die Winckelmann unter der römischen Hülle ahnend empfand.

Winckelmanns Kunstgeschichte ist im Einzelnen von der neueren Kunstwissenschaft vielfach zu berichtigen gewesen, als Ganzes aber steht sie in voller Frische als Merkstein aller Kunstgeschichte da.

Seit Winckelmanns Zeit sind die wichtigsten Entdeckungen auf dem Boden des alten Griechenlands, Asiens und Aegyptens gemacht. Man hat seitdem die innere Entwickelung der ägyptischen Kunst kennen gelernt. Vor Allem aber hat man durch die Ausgrabungen in den Schutthügeln des alten Babylon und Ninive, durch die Reise Porters u. A. die Kenntniß der assyrischen und persischen Kunst erlangt, von der W. fast nichts gesehen hatte, als kleine zum Siegeln benutzte Steincylinder. Die Bildwerke, die sich in den griechischen Ansiedelungen auf asiatischem Boden gefunden, zeigen eine so starke Verwandtschaft mit den assyrischen Arbeiten, bemalte Gefäße, auf den griechischen Inseln ausgegraben, eine so entschiedene Benutzung asiatischer Vorbilder, daß ein Zusammenhang altgriechischer Kunst mit der asiatischen kaum bezweifelt werden kann. Dies ist eine Periode, für die W. noch kein Material besaß und deren Behandlung eine der wichtigsten Aufgaben einer zukünftigen Kunstgeschichte sein würde.

Noch einen anderen wichtigen Gesichtspunkt, der gerade für die früheste Periode von besonderer Bedeutung ist, hat die neuere Kunstwissenschaft aufgestellt: den Unterschied der ionischen und dorischen Kunstweise. Der ionische Stamm hat durch seine asiatischen Kolonien assyrische Elemente, weiche, volle Formen, breite epische Darstellungsweise in sich aufgenommen, die dorische früheste Kunst bewegt sich in straffen, knappen Formen, beide Quellen vereinigen sich später zu dem vollen Strom attischer Kunst.

Es ist dies eine Betrachtungsweise, welche Winckelmanns Anschauungen durchaus entspricht, im Wesentlichen nur eine Ausführung seiner Ideen auf Grund des erweiterten Materials.

Für die älteste Zeit der griechischen Kunst, die Zeit des strengen Stils, in welcher jener Unterschied der Stämme besonders zu bemerken ist, fehlte es W. noch sehr an sicheren charakteristischen Bildwerken, so daß es ihm noch nicht gelang, die wirklich alterthümlichen Stücke von den in römischer Kaiserzeit als Nachahmung derselben gearbeiteten Sculpturen zu unterscheiden, auch die Trennung des etruskischen von dem altgriechischen ist noch nicht ganz durchgeführt. Für die Zeit des hohen Stils unter Phidias besaß W. kein einziges Werk, das sich auch nur entfernt mit den Parthenonsculpturen messen könnte, auch für die Zeit des schönen Stils

sind in den Sculpturen von Phigalia, vom Mausoleum, vom Niketempel u. s. w. ächt griechische Werke vorhanden, welche alles früher bekannte in Schatten stellen.

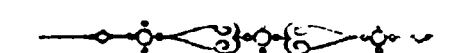
Bei dem heutigen Stande der Archäologie ist daher W.'s Kunstgeschichte weitaus nicht mehr hinreichend, um eine umfassende Kenntniß der antiken Kunst und ihrer wichtigsten Denkmäler zu geben. Es wäre auch ein vergeblicher Versuch gewesen, durch Zusätze und Anmerkungen in jedem einzelnen Falle das neu Entdeckte in das von Winckelmann Angeführte einschalten zu wollen; ebensowenig kann es in dieser Ausgabe W.'s darauf ankommen, einzelne Irrthümer durch Noten zu berichtigen oder die seitdem stattgehabten Versetzungen von erwähnten Bildwerken anzumerken. Wer sich über das Gebiet der vorhandenen alten Kunstwerke unterrichten will, wird doch nothwendig ausführliche Specialwerke benutzen müssen.

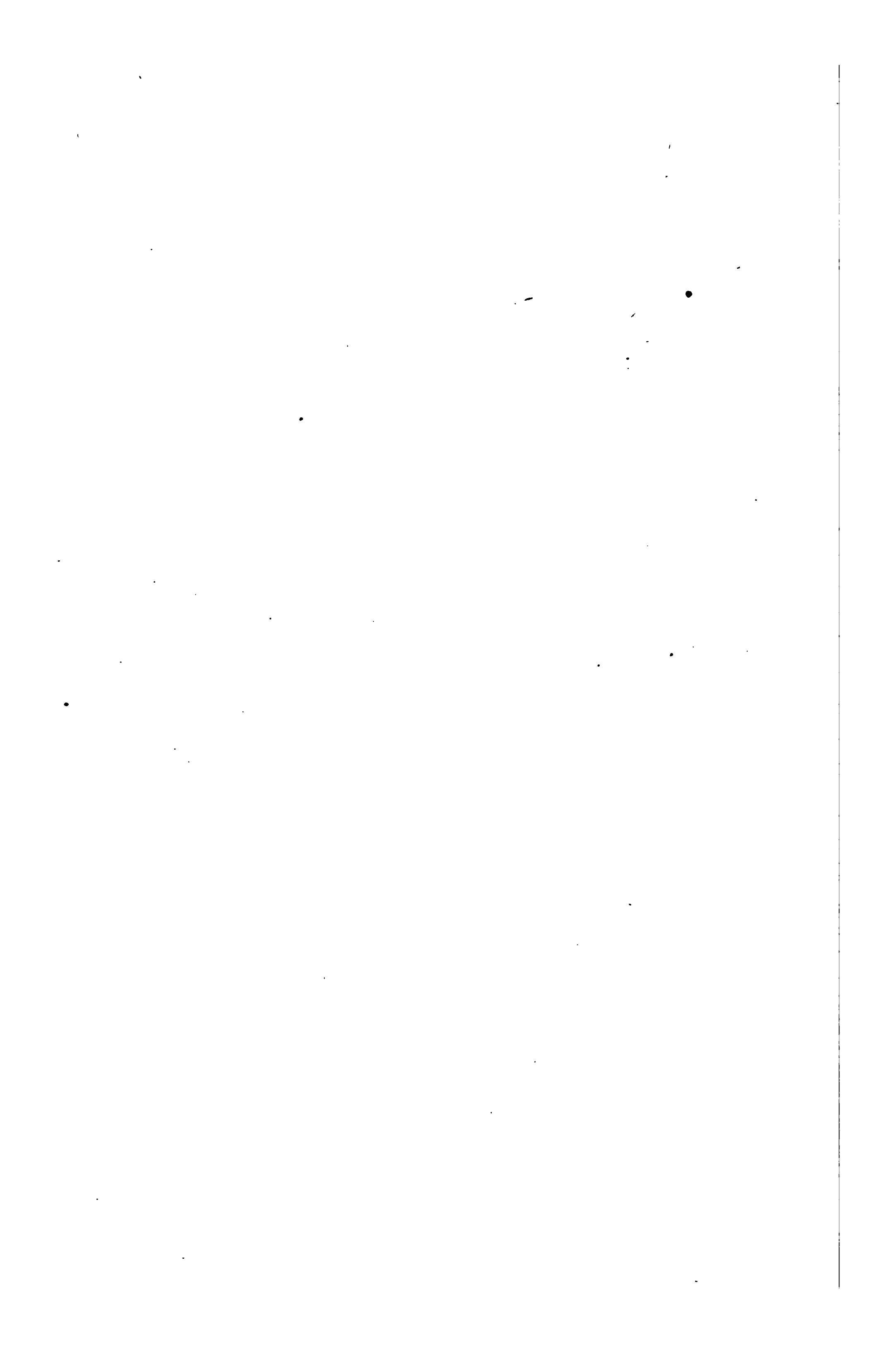
Was aber unantastbar bleibt und nicht in seinem Werth beeinträchtigt wird, wenn auch manches Sachliche berichtigt werden muß, das ist der große leitende Gedanke von Winckelmanns Werk, die in mächtigen Zügen ausgeführte Entwickelung der Kunst als eines in sich geschlossenen organischen Ganzen.

Dies war eine Eroberung nicht nur für die Geschichte der Kunst, sondern für die Geschichte der Menschheit überhaupt. War der Zusammenhang des Volkes mit seinem Land, der Einfluß des Klima's, der Sitten, der Religion u. s. w. auf einen Zweig des Lebens, hier also die Kunst, in so überzeugender Weise einmal dargestellt, so wurde es für die Geschichtsschreibung überhaupt ein Postulat, diese organische Verbindung im Auge zu behalten, alle Ausflüsse des Volksgeistes, seine Literatur, seine Gesetze, seine Religion im Zusammenhang mit allen übrigen Lebenserscheinungen zu betrachten. Und somit gehört Winckelmann zu den Gründern der ganzen modernen Geschichtswissenschaft, „als ein neuer Columbus entdeckte er ein lange geahntes, gedeutetes und besprochenes, ein früher schon gekanntes und wieder verlorenes Land."

Winckelmanns Kunstgeschichte ist in zwei verschiedenen Bearbeitungen vorhanden. Die erste Ausgabe erschien in Dresden im Jahre 1764. Winckelmann arbeitete bis zu seinem Tode an einer zweiten Ausgabe, für die er mancherlei Zusätze, Berichtigungen und Veränderungen vorbereitet hatte, diese ist nach seinem Tode 1776 von der Wiener Akademie besorgt worden, wobei aber in so willkürlicher Weise verfahren ist, daß gerade der eigenthümliche Charakter von Winckelmanns Schrift, der uns wichtiger ist, als die Berichtigung einzelner Irrthümer, darunter nicht unerheblich gelitten hat.

Hier erscheint deshalb Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums, nach der ersten Dresdener Ausgabe vom Jahre 1764, in der Gestalt, in welcher das Werk epochemachend in die große literarische Bewegung des vorigen Jahrhunderts eintrat, wie es der Leitstern wurde, der Lessing, Goethe und alle bedeutenden Männer jener Zeit zur Erkenntniß der klassischen Kunst der Griechen führte, und wie es sich selbst mit ergreifender Schönheit der Sprache den edelsten Schätzen unserer klassischen Literatur würdig anreiht.





Dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,

Herrn

Friedrich Christian,

Königlichen Prinzen in Pohlen und Litthauen ꝛc. ꝛc.
Herzoge zu Sachsen, Jülich, Cleve, Berg, Engern und Westphalen, des Heil. Röm. Reichs Erzmarschallen und Churfürsten, Landgrafen in Thüringen, Marggrafen zu Meißen, auch Ober- und Nieder-Lausitz, Burggrafen zu Magdeburg, Gefürsteten Grafen zu Henneberg, Grafen zu der Mark, Ravensberg, Barby und Hanau, Herrn zu Ravenstein ꝛc. ꝛc.

Meinem gnädigsten Herrn.

Durchlauchtigster Churfürst,

Gnädigster Herr!

Nach den Erstlingen meiner Römischen Arbeiten in deutscher Sprache, welche Ew. Königl. Hoheit gnädigst anzunehmen geruht haben, erscheine ich mit reiferen Früchten der Kunst, welche, als die Ersten in ihrer Art, in dem Schooße der Alterthümer und der Künste erwachsen, und unter diesem mir glücklichen Himmel genähret und vollendet sind.

Diese Arbeit verspricht sich daher das Glück, einiger Aufmerksamkeit gewürdigt zu werden, da dieselbe einen gründlichen Kenner und Beurtheiler ihres Inhalts an Ew. Königl. Hoheit findet, vermöge der Kenntniß, welche Dieselben durch Betrachtung der Werke der alten und neuen Kunst ein ganzes Jahr zu Rom erlangt haben, und in Absicht Dero mir bezeigten hohen Huld und Gnade, welcher ich mich und diese Schrift in tiefster Verehrung empfehle, als

Ew. Königl. Hoheit

unterthänigster Knecht,

Johann Winckelmann.

Vorrede.

Die Geschichte der Kunst des Alterthums, welche ich zu schreiben unternommen habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderungen in derselben, sondern ich nehme das Wort Geschichte in der weiteren Bedeutung, welche dasselbe in der Griechischen Sprache hat, und meine Absicht ist, einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern. Dieses habe ich in dem Ersten Theile, in der Abhandlung von der Kunst der alten Völker, von jedem insbesondere, vornehmlich aber in Absicht der Griechischen Kunst, auszuführen gesucht. Der Zweite Theil enthält die Geschichte der Kunst im engeren Verstande, das ist, in Absicht der äußeren Umstände, und zwar allein unter den Griechen und Römern. Das Wesen der Kunst aber ist in diesem sowohl, als in jenem Theile, der vornehmste Entzweck, in welchen die Geschichte der Künstler wenig Einfluß hat, und diese, welche von andern zusammengetragen worden, hat man also hier nicht zu suchen: es sind hingegen auch in dem zweiten Theile diejenigen Denkmale der Kunst, welche irgend zur Erläuterung dienen können, sorgfältig angezeigt.

Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachsthum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler, lehren, und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Alterthums, so viel möglich ist, beweisen.

Es sind einige Schriften unter dem Namen einer Geschichte der Kunst, an das Licht getreten; aber die Kunst hat einen geringen Antheil an denselben: denn ihre Verfasser haben sich mit derselben nicht genug bekannt gemacht, und konnten also nichts geben, als was sie aus Büchern, oder von sagen hören, hatten. In das Wesen und zu dem Innern der Kunst führt fast kein Scribent, und diejenigen, welche von Alterthümern handeln, berühren entweder nur dasjenige, wo Gelehrsamkeit anzubringen war, oder wenn sie von der Kunst reden, geschieht es theils mit allgemeinen Lobsprüchen, oder ihr Urtheil ist auf fremde und falsche Gründe gebauet. Von dieser Art ist des Monier Geschichte der Kunst, und des Dürand Uebersetzung und Erklärung der letzten Bücher des Plinius, unter dem Titel: Geschichte der alten Malerei: auch Turnbull in seiner Abhandlung von der alten Malerei, gehört in diese Classe. Aratus, welcher die Astronomie nicht verstand, wie Cicero sagt, konnte ein berühmtes Gedicht über dieselbe schreiben; ich weiß aber nicht, ob auch ein Grieche ohne Kenntniß der Kunst etwas würdiges von derselben hätte sagen können.

Untersuchungen und Kenntnisse der Kunst wird man vergebens suchen

in den großen und kostbaren Werken von Beschreibung alter Statuen, die bis jetzt bekannt gemacht worden sind. Die Beschreibung einer Statue soll die Ursache der Schönheit derselben beweisen, und das besondere in dem Stile der Kunst angeben: es müssen also die Theile der Kunst berührt werden, ehe man zu einem Urtheile von Werken derselben gelangen kann. Wo aber wird gelehret, worinnen die Schönheit einer Statue besteht? welcher Scribent hat dieselbe mit Augen eines weisen Künstlers angesehen? Was zu unsern Zeiten in dieser Art geschrieben worden, ist nicht besser, als die Statuen des Callistratus; dieser magere Sophist hätte noch zehnmal so viel Statuen beschreiben können, ohne jemals eine einzige gesehen zu haben: unsere Begriffe schrunden bei den mehrsten solcher Beschreibungen zusammen, und was groß gewesen, wird wie in einen Zoll gebracht.

Eine Griechische und eine sogenannte Römische Arbeit wird insgemein nach der Kleidung, oder nach deren Güte, angegeben: ein auf der linken Schulter einer Figur zusammengehefteter Mantel soll beweisen, daß sie von Griechen, ja in Griechenland gearbeitet worden [1]). Man ist sogar darauf gefallen, das Vaterland des Künstlers der Statue des Marcus Aurelius in dem Schopfe Haare auf dem Kopfe des Pferdes zu suchen; man hat einige Aehnlichkeit mit einer Eule an demselben gefunden, und dadurch soll der Künstler Athen haben anzeigen wollen [2]). So bald eine gute Figur nur nicht als ein Senator gekleidet ist, heißt sie Griechisch, da wir doch gleichwohl Senatorische Statuen von namhaften Griechischen Meistern haben. Ein Gruppo in der Villa Borghese führt den Namen Marcus Coriolanus mit seiner Mutter: dieses wird vorausgesetzt, und daraus schließt man, daß dieses Werk zur Zeit der Republik gemacht worden [3]), und eben deswegen findet man es schlechter, als es nicht ist. Und weil einer Statue von Marmor in eben der Villa der Name der Zigeunerin (Egizzia) gegeben worden, so findet man den wahren Aegyptischen Stil in dem Kopfe [4]), welcher nichts weniger zeigt, und nebst den Händen und Füßen, gleichfalls von Erz, vom Bernini gemacht ist. Das heißt, die Baukunst nach dem Gebäude einrichten. Eben so ungründlich ist die von allen ohne aufmerksame Betrachtung angenommene Benennung des vermeinten Papirius mit seiner Mutter, in der Villa Ludovisi [5]), und dü Bos findet [6]) in dem Gesichte des jungen Menschen ein arglistiges Lächeln, wovon wahrhaftig keine Spur da ist. Dieses Gruppo stellt vielmehr die Phädra und den Hippolytus vor, dessen Figur Bestürzung im Gesichte zeigt über den Antrag der Liebe von einer Mutter: die Vorstellungen der Griechischen Künstler, (wie Menelaus der Meister dieses Werks ist,) waren aus ihrer eigenen Fabel und Heldengeschichte genommen.

In Absicht der Vorzüglichkeit einer Statue ist es nicht genug, so wie Bernini vielleicht aus unbedachtsamer Frechheit gethan [7]), den Pasquin für die schönste aller alten Statuen zu halten; man soll auch seine Gründe

---

[1]) Fabret. Inscr. p. 400. n. 293.
[2]) Pinaroli Rom. ant mod. P. I. p. 106. Spectat. Vol. 3.
[3]) Ficoroni Rom. ant. p. 20.
[4]) Maffei Stat. ant. n. 79.
[5]) Ibid. n. 63.
[6]) Refl. sur la Poes. T. I. p. 372.
[7]) Baldinuc. Vit. di Bern. p. 72. Bern. Vit. del med. p. 13.

bringen: auf eben diese Art hätte er die Meta Sudante vor dem Coliseo als ein Muster der alten Baukunst anführen können.

Einige haben aus einem einzigen Buchstaben den Meister kühnlich angegeben [1]), und derjenige, welcher die Namen einiger Künstler an Statuen, wie bei dem gedachten Papirius, oder vielmehr Hippolytus, und bei dem Germanicus geschehen, mit Stillschweigen übergangen, giebt uns den Mars von Johann Bologna in der Villa Medicis für eine Statue aus dem Alterthume an [2]); dieses hat zugleich andere verführt [3]). Ein anderer, um eine schlechte alte Statue, den vermeinten Narcissus in dem Pallaste Barberini [4]), anstatt einer guten Figur, zu beschreiben, erzählt uns die Fabel desselben, und der Verfasser einer Abhandlung von drei Statuen im Campidoglio, der Roma, und zween Barbarischer gefangener Könige, giebt uns wider Vermuthen eine Geschichte von Numidien [5]): das heißt, wie die Griechen sagen, Leucon trägt ein Ding, und sein Esel ein ganz anderes.

Aus Beschreibungen der übrigen Alterthümer, der Gallerien und Villen zu Rom, ist eben so wenig Unterricht für die Kunst zu ziehen; sie verführen mehr, als sie unterrichten. Zwo Statuen der Hersilia, der Frau des Romulus, und eine Venus vom Phidias beim Pinaroli [6]), gehören zu den Köpfen der Lucretia und des Cäsars nach dem Leben gemacht, in dem Verzeichnisse der Statuen des Grafen Pembroke, und des Cabinets des Cardinals Polignac. Unter den Statuen Graf Pembrokes zu Wilton in Engeland, die von Carry Creed auf vierzig Blätter in groß Quart schlecht genug geätzt sind, sollen vier von einem Griechischen Meister Cleomenes sein. Man muß sich wundern über die Zuversicht auf die Leichtgläubigkeit der Menschen, wenn eben daselbst vorgegeben wird [7]), daß ein Marcus Curtius zu Pferde von einem Bildhauer gearbeitet worden, welchen Polybius, (ich vermuthe, der Feldherr des Achäischen Bundes und Geschichtschreiber,) von Corinth mit nach Rom gebracht habe: es wäre nicht viel unverschämter gewesen, vorzugeben, daß er den Künstler nach Wilton geschickt habe.

Richardson hat die Palläste und Villen in Rom, und die Statuen in denselben, beschrieben, wie einer, dem sie nur im Traume erschienen sind: viele Palläste hat er wegen seines kurzen Aufenthalts in Rom gar nicht gesehen, und einige, nach seinem eigenen Geständnisse, nur ein einzigesmal; und dennoch ist sein Buch bei vielen Mängeln und Fehlern das beste, was wir haben. Man muß es so genau nicht nehmen, wenn er eine neue Malerei, in Fresco und von Guido gemacht, für alt angesehen [8]). Keyßlers Reisen sind in dem, was er von Werken der Kunst in Rom und an anderen Orten anführt, nicht einmal in Betrachtung zu ziehen: denn er hat dazu die elendesten Bücher abgeschrieben. Manilli hat mit großem Fleiße ein besonderes Buch von der Villa Borghese gemacht, und dennoch

---

1) Capac. Antiq. Campan. p. 10.
2) Maffei Stat. ant. n. 30.
3) Montfauc. Diar. Ital. p. 222.
4) Tetii Aedes Barber. p. 185.
5) Braschius de trib. Stat. c. 13. p. 125.
6) Rom. ant. mod. T. 2. p. 316. p. 378. T. 3. p. 74.
7) pl. 15. Curtius Bassorilievo. The Sculptor brought to Rome by Polybius from Corinth.
8) Trait. de Peint. T. 2. p. 275.

hat er drei sehr merkwürdige Stücke in derselben nicht angeführt: das eine ist die Ankunft der Königin der Amazonen Penthesilia beim Priamus in Troja, dem sie sich erbietet beizustehen; das andere ist Hebe, welche ihres Amts, die Ambrosia den Göttern zu reichen, war beraubt worden, und die Göttinnen fußfällig um Verzeihung bittet, da Jupiter schon den Ganymedes an ihre Stelle eingesetzt hatte; das Dritte ist ein schöner Altar, an welchem Jupiter auf einem Centaur reutet[1]), welcher weder von ihm, noch von sonst Jemand, bemerkt worden ist, weil er in dem Keller unter dem Pallaste steht.

Montfaucon hat sein Werk entfernt von den Schätzen der alten Kunst zusammengetragen, und hat mit fremden Augen, und nach Kupfern und Zeichnungen geurtheilt, die ihn zu großen Vergehungen verleitet haben. Hercules und Antäus im Pallaste Pitti zu Florenz, eine Statue von niedrigem Range, und über die Hälfte neu ergänzt, ist beim Maffei[2]) und bei ihm[3]) nichts weniger, als eine Arbeit des Polycletus. Den Schlaf von schwarzem Marmor in der Villa Borghese, vom Algardi, giebt er für alt aus[4]): eine von den großen neuen Vasen aus eben dem Marmor, von Silvio von Veletri gearbeitet, die neben dem Schlafe gesetzt sind, und die er auf einem Kupfer dazu gesetzt gefunden[5]), soll ein Gefäß mit schlafmachendem Safte bedeuten. Wie viel merkwürdige Dinge hat er übergangen! Er bekennt[6]), er habe niemals einen Hercules in Marmor mit einem Horne des Ueberflusses gesehen: in der Villa Ludovisi aber, ist er also in Lebensgröße vorgestellt, in Gestalt einer Herma, und das Horn ist wahrhaftig alt. Mit eben diesem Attribute steht Hercules auf einer zerbrochenen Begräbnißurne[7]), unter den Trümmern der Alterthümer des Hauses Barberini, welche vor einiger Zeit verkauft worden sind.

Er fällt mir ein, daß ein anderer Franzos, Martin, ein Mensch, welcher sich erkühnen können zu sagen, Grotius habe die Siebenzig Dolmetscher nicht verstanden, entscheidend und kühn vorgiebt[8]), die beiden Genii an den alten Urnen können nicht den Schlaf und den Tod bedeuten; und der Altar, an welchem sie in dieser Bedeutung mit der alten Ueberschrift des Schlafs und des Todes stehen, ist öffentlich in dem Hofe des Pallastes Albani aufgestellt[9]). Ein anderer von seinen Landsleuten straft den Jüngeren Plinius Lügen, über die Beschreibung seiner Villa[10]), von deren Wahrheit uns die Trümmer derselben überzeugen.

Gewisse Vergehungen der Scribenten über die Alterthümer, haben sich durch den Beifall und durch die Länge der Zeit gleichsam sicher vor der Widerlegung gemacht. Ein rundes Werk von Marmor in der Villa Giustiniani, dem man durch Zusätze die Form einer Vase gegeben, mit einem Bacchanale in erhobener Arbeit, ist, nachdem es Spon zuerst be-

---

[1]) conf. Winckelm. Pref. à la Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 15.
[2]) Stat. ant. n. 43.
[3]) Antiqu. expl. T. I. p. 361. Supplem. T. I. p. 215.
[4]) Ant. expl. T. I. p. 365.
[5]) Montelat. Vil. Borgh. p. 294.
[6]) Ant. expl.
[7]) conf. Winckelm. Descr. des Pier. gr. etc. p. 273.
[8]) Explic. des Monum. qui ont rapport à la relig. p. 36.
[9]) conf. Spanh. Obs. in Callim. Hymn. in Del. p. 459.
[10]) conf. Lancis. Animadv. in Vil. Plin. p. 22.

kannt gemacht hat [1]), in vielen Büchern in Kupfer erschienen, und zu Erläuterungen gebraucht worden. Ja man hat aus einer Eydexe, die an einem Baume hinauf kriecht, muthmaßen wollen, daß dieses Werk von der Hand des Sauros sein könne [2]), welcher mit einem Batrachus den Portico des Metellus gebaut hat: gleichwohl ist es eine neue Arbeit. Man sehe, was ich in den Anmerkungen über die Baukunst von diesen beiden Baumeistern gesagt habe. Eben so muß diejenige Vase neu sein, von welcher Spon in einer besonderen Schrift handelt [3]), wie es der Augenschein den Kennern des Alterthums und des guten Geschmacks giebt.

Die mehrsten Vergehungen der Gelehrten in Sachen der Alterthümer rühren aus Unachtsamkeit der Ergänzungen her: denn man hat die Zusätze anstatt der verstümmelten und verlornen Stücke von dem wahren Alten nicht zu unterscheiden verstanden. Ueber dergleichen Vergehungen wäre ein großes Buch zu schreiben: denn die gelehrtesten Antiquarii haben in diesem Stücke gefehlt. Fabretti wollte aus einer erhobenen Arbeit im Pallaste Mattei, welche eine Jagd des Kaisers Gallienus vorstellt [4]), beweisen, daß damals schon Hufeisen, nach heutiger Art angenagelt, in Gebrauch gekommen [5]); und er hat nicht gekannt, daß das Bein des Pferdes von einem unerfahrnen Bildhauer ergänzt worden. Die Ergänzungen haben zu lächerlichen Auslegungen Anlaß gegeben. Montfaucon, zum Exempel, deutet [6]) eine Rolle, oder einen Stab, welcher neu ist, in der Hand des Castors oder Pollux, in der Villa Borghese, auf die Gesetze der Spiele in Wettläufen zu Pferde, und in einer ähnlichen neu angesetzten Rolle, welche der Mercurius in der Villa Ludovisi hält, findet derselbe eine schwer zu erklärende Allegorie; so wie Tristan auf dem berühmten Agath zu St. Denis, einen Riem an einem Schilde, welchen der vermeinte Germanicus hält, für Friedesartikel angesehen [7]). Das heißt, St. Michael eine Ceres getauft [8]). Wright hält [9]) eine neue Violin, die man einem Apollo in der Villa Negroni in die Hand gegeben, für wahrhaftig alt, und beruft sich auf eine andere neue Violin, an einer kleinen Figur von Erz, zu Florenz, die auch Addison anführt [10]). Jener glaubt Raphaelis Ehre zu vertheidigen, weil dieser große Künstler, nach seiner Meinung, die Form der Violin, welche er dem Apollo auf dem Parnasso im Vatican in die Hand gegeben, von besagter Statue werde genommen haben, die allererst über anderthalb hundert Jahre nachher vom Bernini ist ergänzt worden; man hätte mit eben so viel Grunde einen Orpheus mit einer Violin, auf einem geschnittenen Steine, anführen können [11]). Eben so hat man an dem ehemaligen gemalten Gewölbe in dem alten Tempel des Bacchus vor

---

[1]) Miscell. ant. p. 28.
[2]) Stosch Pref. Pier. gr. p. 8.
[3]) Discours sur une pièce ant. du Cab. de lac. Spon.
[4]) Bartoli Admirand. ant. Tab. 24.
[5]) Fabret. de. Columm. Traj. c. 7. p. 225. conf. Montfauc. Antiqu. explic. T. 4. p. 79.
[6]) Idem Antiqu. expl. T. I. p. 297.
[7]) Comment. hist. T. I. p. 106.
[8]) v. Hist. de l'Acad. des Inscr. T. 3. p. 300.
[9]) Observ. made in Travels through France Ital. p. 265.
[10]) Remarks, p. 241.
[11]) Maffei Gemme, T. 4. p. 96.

Rom, eine kleine Figur mit einer neuen Violin zu sehen verneinet[1]): hierüber aber hat sich Santes Bartoli, welcher dieselbe gezeichnet, nachher besser belehren lassen, und aus seiner Kupferplatte das Instrument weggenommen, wie ich aus dem Abdrucke desselben sehe, welchen er seinen ausgemalten Zeichnungen von alten Gemälden, in dem Museo des Herrn Cardinals Alexander Albani, beigefügt hat. Durch die Kugel in der Hand der Statue des Cäsars im Campidoglio[2]) hat der alte Meister derselben, nach der Auslegung eines neuern Römischen Dichters[3]), die Begierde desselben nach einer unumschränkten Herrschaft andeuten wollen: er hat nicht gesehen, daß beide Arme und Hände neu sind. Herr Spence hätte sich bei dem Zepter eines Jupiters nicht aufgehalten[4]), wenn er wahrgenommen, daß der Arm neu, und folglich auch der Stab neu ist.

Die Ergänzungen sollten in den Kupfern, oder in ihren Erklärungen, angezeigt werden: denn der Kopf des Ganymedes in der Gallerie zu Florenz muß nach dem Kupfer einen schlechten Begriff machen[5]), und er ist noch schlechter im Originale. Wie viel andere Köpfe alter Statuen daselbst sind neu, die man nicht dafür angesehen hat! wie der Kopf eines Apollo, dessen Lorbeerkranz vom Gori als etwas besonders angeführt wird[6]). Neue Köpfe haben der Narcissus, der sogenannte Phrygische Priester, eine sitzende Matrone, die Venus Genetrix[7]): der Kopf der Diana, eines Bacchus mit dem Satyr zu dessen Füßen, und eines andern Bacchus, der eine Weintraube in die Höhe hält, sind abscheulich schlecht[8]). Die mehrsten Statuen der Königin Christina von Schweden, welche zu St. Ildefonse in Spanien stehen, haben ebenfalls neue Köpfe, und die acht Musen daselbst auch die Arme.

Viele Vergehungen der Scribenten rühren auch aus unrichtigen Zeichnungen her, welches zum Exempel die Ursache davon in Cupers Erklärung des Homerus ist. Der Zeichner hat die Tragödie für eine Männliche Figur angesehen, und es ist der Cothurnus, welcher auf dem Marmor sehr deutlich ist, nicht angemerkt. Ferner ist der Muse, welche in der Höhle steht, anstatt des Plectrum eine gerollte Schrift in die Hand gegeben. Aus einem heiligen Dreifuße will der Erklärer ein Aegyptisches Tau machen, und an dem Mantel der Figur vor dem Dreifuße behauptet derselbe drei Zipfel zu sehen, welches sich ebenfalls nicht findet.

Es ist daher schwer, ja fast unmöglich, etwas gründliches von der alten Kunst, und von nicht bekannten Alterthümern, außer Rom zu schreiben: es sind auch ein paar Jahre hiesiges Aufenthalts dazu nicht hinlänglich, wie ich an mir selbst nach einer mühsamen Vorbereitung erfahren. Man muß sich nicht wundern, wenn Jemand sagt[9]), daß er in Italien keine unbekannte Inschriften entdecken können: dieses ist wahr, und alle, welche über der Erde, sonderlich an öffentlichen Orten, stehen, sind der Aufmerk-

[1]) Ciampini vet. Monum. T. 2. tab. 1. p. 2.
[2]) Maffei Stat. ant. tav. 15.
[3]) Concorso dell' Acad. di S. Luca, a. 1738.
[4]) Polymet. Dial. 6. p. 46. not. 3.
[5]) Mus. Flor. T. 3. tav. 5.
[6]) Ibid. alla tav. 10.
[7]) Ibid. tav. 71. 80. 88. 33.
[8]) Ibid. tav. 19. 47. 50.
[9]) Chamillart Lettre 18. p. 101.

samkeit der Gelehrten nicht entgangen. Wer aber Zeit und Gelegenheit hat, findet noch allezeit unbekannte Inschriften, welche lange Zeit entdeckt gewesen, und diejenigen, welche ich in diesem Werke sowohl, als in der Beschreibung der geschnittenen Steine des Stoßischen Musei, angeführt habe, sind von dieser Art: aber man muß dieselben zu suchen verstehen, und ein Reisender wird dieselben schwerlich finden.

Noch viel schwerer aber ist die Kenntniß der Kunst in den Werken der Alten, in welchem man nach hundertmal wiedersehen noch Entdeckungen macht. Aber die mehrsten gedenken zu derselben zu gelangen, wie diejenigen, welche aus Monatsschriften ihre Wissenschaften sammeln, und unterstehen sich vom Laocoon, wie diese vom Homerus, zu urtheilen, auch im Angesichte desjenigen, der diesen und jenen viele Jahre studirt hat: sie reden aber hingegen von dem größten Dichter, wie Lamothe, und von der vollkommensten Statue, wie Arentino. Ueberhaupt sind die mehrsten Scribenten in diesen Sachen, wie die Flüsse, welche aufschwellen, wenn man ihr Wasser nicht nöthig hat, und trocken bleiben, wenn es am Wasser fehlt.

In dieser Geschichte der Kunst habe ich mich bemüht, die Wahrheit zu entdecken, und da ich die Werke der alten Kunst mit Muße zu untersuchen alle erwünschte Gelegenheit gehabt, und nichts erspart habe, um zu den nöthigen Kenntnissen zu gelangen, so glaubte ich, mich an diese Abhandlung machen zu können. Die Liebe zur Kunst ist von Jugend auf meine größte Neigung gewesen, und ohnerachtet mich Erziehung und Umstände in ein ganz entferntes Gleis geführt hatten, so meldete sich dennoch allezeit mein innerer Beruf. Ich habe alles, was ich zum Beweis angeführt habe, selbst und vielmal gesehen, und betrachten können, so wohl Gemälde und Statuen, als geschnittene Steine und Münzen; um aber der Vorstellung des Lesers zu Hülfe zu kommen, habe ich sowohl Steine, als Münzen, welche erträglich im Kupfer gestochen sind, aus Büchern zugleich mit angeführt.

Man wundere sich aber nicht, wenn man einige Werke der alten Kunst mit dem Namen des Künstlers, oder andere, welche sich sonst merkwürdig gemacht haben, nicht berührt findet. Diejenigen, welche ich mit Stillschweigen übergangen habe, werden Sachen sein, die entweder nicht dienen zur Bestimmung des Stils, oder einer Zeit in der Kunst, oder sie werden nicht mehr in Rom vorhanden, oder gar vernichtet sein: denn dieses Unglück hat sehr viel herrliche Stücke in neueren Zeiten betroffen, wie ich an verschiedenen Orten angemerkt habe. Ich würde den Trunk einer Statue, mit dem Namen Apollonius des Nestors Sohn aus Athen[1]), welche ehemals in dem Pallaste Massimi war, beschrieben haben; er hat sich aber verloren. Ein Gemälde der Göttin Roma, (nicht das bekannte im Pallaste Barberini) welches Spon beibringt[2]), ist auch nicht mehr in Rom. Das Nymphäum, vom Holstein beschrieben[3]), ist durch Nachlässigkeit, wie man vorgiebt, verdorben, und wird nicht mehr gezeigt. Die erhobene Arbeit, wo die Malerei das Bild des Varro malte, welches dem

[1]) Spon. Miscel. ant. p. 122. Dati Vite de Pittori, p. 118.
[2]) Recherch. d'Antiq. Diss. 13. p. 195.
[3]) Vet. pict. Nymph. referens, Rom. 1675. fol.

bekannten Ciampini gehörte[1]), hat sich ebenfalls aus Rom verloren, ohne die geringste weitere Nachricht. Die Herma von dem Kopfe des Speusippus[2]), der Kopf des Xenocrates[3]), und verschiedene andere mit dem Namen der Person, oder des Künstlers, haben gleiches Schicksal gehabt. Man kann nicht ohne Klagen die Nachrichten von so vielen alten Denkmalen der Kunst lesen, welche sowohl in Rom, als anderswo, zu unserer Väter Zeiten vernichtet worden, und von vielen hat sich nicht einmal die Anzeige erhalten. Ich erinnere mich einer Nachricht, in einem ungedruckten Schreiben des berühmten Peiresc an den Commendator del Pozzo, von vielen erhobenen Arbeiten in den Bädern zu Pozzuolo bei Neapel, welche noch unter Pabst Paul III. daselbst standen, auf welchen Personen mit allerhand Krankheiten behaftet vorgestellt waren, die in diesen Bädern die Gesundheit erlangt hatten: dieses ist die einzige Nachricht, welche sich von denselben findet. Wer sollte glauben, daß man noch zu unsern Zeiten aus dem Sturze einer Statue, von welcher der Kopf vorhanden ist, zwei andere Figuren gemacht? und dieses ist zu Parma in diesem Jahre, da ich dieses schreibe, geschehen, mit einem Colossalischen Sturze eines Jupiters, von welchem der schöne Kopf in der Maler-Academie daselbst aufgestellt ist. Die zwei neuen aus der alten gemeißelte Figuren, von der Art, wie man sich leicht vorstellen kann, stehen in dem Herzoglichen Garten. Dem Kopfe hat man die Nase auf die ungeschickteste Weise angesetzt, und der neue Bildhauer hat für gut gefunden, den Formen des alten Meisters an der Stirne, an den Backen und am Barte nachzuhelfen, und das, was ihm überflüssig geschienen, hat er weggenommen. Ich habe vergessen zu sagen, daß dieser Jupiter in der neulich entdeckten verschütteten Stadt Velleja, im Parmesanischen, gefunden worden. Außerdem sind bei Menschen Gedenken, ja seit meinem Aufenthalte in Rom, viel merkwürdige Sachen nach England geführt worden, wo sie, wie Plinius redet, in entlegenen Landhäusern verbannt stehen.

Da die vornehmste Absicht dieser Geschichte auf die Kunst der Griechen geht, so habe ich auch in dem Capitel von derselben umständlicher sein müssen, und ich hätte mehr sagen können, wenn ich für Griechen, und nicht in einer neueren Sprache geschrieben, welche mir gewisse Behutsamkeiten aufgelegt; in dieser Absicht habe ich ein Gespräch über die Schönheit, nach Art des Phädrus des Plato, welches zur Erläuterung der Theoretischen Abhandlung derselben hätte dienen können, wiewohl ungerne, weggelassen.

Alle Denkmäler der Kunst, sowohl von alten Gemälden und Figuren in Stein, als in geschnittenen Steinen, Münzen und Vasen, welche ich zu Anfang und zu Ende der Capitel, oder ihrer Abtheilungen, zugleich zur Zierde und zum Beweise, angebracht habe, sind niemals vorher öffentlich bekannt gemacht worden, und ich habe dieselben zuerst zeichnen und stechen lassen.*)

Ich habe mich mit einigen Gedanken gewagt, welche nicht genug erwiesen scheinen können: vielleicht aber können sie andern, die in der Kunst der Alten forschen wollen, dienen, weiter zu gehen: und wie oft ist durch

---

[1]) in fronte alle Pitture ant. di Bartoli.

[2]) Fulv. Vrsin. Imag. 137. conf. Montfauc. Palaeogr. Gr. L. 2. c. 6. p. 153.

[3]) Spon. Miscel. ant. p. 136.

*) Diese wenigen Abbildungen sind in dieser Ausgabe, als für das Verständniß unnöthig, weggelassen worden. Anmerk. d. H.

eine spätere Entdeckung eine Muthmaßung zur Wahrheit geworden. Muthmaßungen, aber solche, die sich wenigstens durch einen Faden an etwas Festen halten, sind aus einer Schrift dieser Art eben so wenig, als die Hypotheses aus der Naturlehre zu verbannen; sie sind wie das Gerüste zu einem Gebäude, ja sie werden unentbehrlich, wenn man, bei dem Mangel der Kenntnisse von der Kunst der Alten, nicht große Sprünge über viel leere Plätze machen will. Unter einigen Gründen, welche ich von Dingen, die nicht klar wie die Sonne sind, angebracht habe, geben sie einzeln genommen, nur Wahrscheinlichkeit, aber gesammelt und einer mit dem andern verbunden, einen Beweis.

Das Verzeichniß der Bücher, welches vorangesetzt ist, begreift nicht alle und jede, welche ich angeführt habe; wie denn unter denselben von alten Dichtern nur der einzige Nonnus ist, weil in der ersten und seltenen Ausgabe, deren ich mich bedient, nur die Verse einer jeden Seite, und nicht der Bücher in demselben, wie in den übrigen Dichtern, gezählt sind. Von den alten Griechischen Geschichtschreibern sind mehrentheils die Ausgaben von Robert und von Heinrich Stephanus angeführt, welche nicht in Capitel eingetheilt sind, und dieserwegen habe ich die Zeile einer jeden Seite angemerkt.

An Vollendung dieser Arbeit hat mein würdiger und gelehrter Freund, Herr Frank, sehr verdienter Aufseher der berühmten und prächtigen Bünauischen Bibliothek, einen großen Antheil, wofür ich demselben öffentlich höchst verbindlichen Dank zu sageu schuldig bin: denn dessen gütiges Herz hätte mir von unserer in langer gemeinschaftlicher Einsamkeit gepflogenen Freundschaft kein schätzbareres Zeugniß geben können.

Ich kann auch nicht unterlassen, da die Dankbarkeit an jedem Orte löblich ist, und nicht oft genug wiederholt werden kann, dieselbe meinen schätzbaren Freunden, Herrn Fueßli, zu Zürich, und Herrn Will, zu Paris, von neuem hier zu bezeugen. Ihnen hätte mit mehrerem Rechte, was ich von den Herculanischen Entdeckungen bekannt gemacht habe, zugeschrieben werden sollen: denn unersucht, ohne mich zu kennen, und aus freiem gemeinschaftlichen Triebe, aus wahrer Liebe zur Kunst, und zur Erweiterung unserer Kenntnisse, unterstützten sie mich auf meiner ersten Reise an jene Orte durch einen großmüthigen Beitrag. Menschen von dieser Art sind, vermöge einer solchen That allein, eines ewigen Gedächtnisses würdig, welches Sie ihre eigenen Verdienste versichern.

Ich kündige zugleich dem Publico ein Werk an, welches in Welscher Sprache, auf meine eigene Kosten gedruckt, auf Regal-Folio, im künftigen Frühlinge zu Rom erscheinen wird. Es ist dasselbe eine Erläuterung niemals bekannt gemachter Denkmale des Alterthums von aller Art, sonderlich erhobener Arbeiten in Marmor, unter welchen sehr viele schwer zu erklären waren, andere sind von erfahrnen Alterthumsverständigen, theils für unauflösliche Räthsel angegeben, theils völlig irrig erklärt worden. Durch diese Denkmale wird das Reich der Kunst mehr, als vorher geschehen, erweitert; es erscheinen in denselben ganz unbekannte Begriffe und Bilder, die sich zum Theil auch in den Nachrichten der Alten verloren haben, und ihre Schriften werden an vielen Orten, wo sie bisher nicht verstanden worden sind, auch ohne Hülfe dieser Werke nicht haben können verstanden werden, erkläret, und in ihr Licht gesetzet. Es besteht dasselbe aus zweihundert und mehr Kupfern welche von dem größten Zeichner in Rom, Herrn

Johann Casanova, Sr. Königl. Majestät in Pohlen pensionirten Maler, ausgeführt sind, so daß kein Werk der Alterthümer Zeichnungen aufzuweisen hat, welche mit so viel Richtigkeit, Geschmack und Kenntniß des Alterthums sich anpreißen können. Ich habe an der übrigen Auszierung desselben nichts ermangeln lassen; und es sind alle Anfangsbuchstaben in Kupfer gestochen.

Diese Geschichte der Kunst weihe ich der Kunst, und der Zeit, und besonders meinem Freunde, Herrn Anton Raphael Mengs.

Rom, im Julius 1763.

Geschichte

der

Kunst des Alterthums.

Erster Theil.

Untersuchung der Kunst nach dem Wesen derselben.

Nach der Ausgabe von 1764.

Erstes Capitel.

Von dem Ursprunge der Kunst und den Ursachen ihrer Verschiedenheit unter den Völkern.

Erstes Stück.

I. Allgemeiner Begriff dieser Geschichte.

Die Künste, welche von der Zeichnung abhängen, haben, wie alle Erfindungen, mit dem Nothwendigen angefangen; nachdem suchte man die Schönheit, und zuletzt folgte das Ueberflüssige: dieses sind die drei vornehmsten Stufen der Kunst.

Die ältesten Nachrichten lehren uns, daß die ersten Figuren vorgestellt, was ein Mensch ist, nicht wie er uns erscheint, dessen Umkreis, nicht dessen Ansicht. Von der Einfalt der Gestalt ging man zur Untersuchung der Verhältnisse, welche Richtigkeit lehrte, und diese machte sicher, sich in das Große zu wagen, wodurch die Kunst zur Großheit, und endlich unter den Griechen stufenweise zur höchsten Schönheit gelangte. Nachdem alle Theile derselben vereinigt waren, und ihre Ausschmückung gesucht wurde, gerieth man in das Ueberflüssige, wodurch sich die Großheit der Kunst verlor, und endlich erfolgte der völlige Untergang derselben.

Dieses ist in wenig Worten die Absicht der Abhandlung dieser Geschichte der Kunst. In diesem Capitel wird zum ersten von der anfänglichen Gestalt der Kunst allgemein geredet, ferner von der verschiedenen Materie, in welcher die Bildhauerei arbeitete, und drittens von dem Einflusse des Himmels in die Kunst.

II. Anfang der Kunst mit der Bildhauerei.

Die Kunst hat mit der einfältigsten Gestaltung, und vermuthlich mit einer Art von Bildhauerei angefangen: denn auch ein Kind kann einer weichen Masse eine gewisse Form geben, aber es kann nichts auf einer Fläche zeichnen; weil zu jenem der bloße Begriff einer Sache hinlänglich ist, zum Zeichnen aber viele andere Kenntnisse erfordert werden: aber die Malerei ist nachher die Ziererin der Bildhauerei geworden.

III. Aehnlicher Ursprung derselben bei verschiedenen Völkern.

Die Kunst scheint unter allen Völkern, welche dieselbe geübt haben, auf gleiche Art entsprungen zu sein, und man hat nicht Grund genug, ein

besonderes Vaterland derselben anzugeben: denn den ersten Saamen zum Nothwendigen hat ein jedes Volk bei sich gefunden. Aber die Erfindung der Kunst ist verschieden nach dem Alter der Völker, und in Absicht der früheren oder späteren Einführung des Götterdienstes, so daß sich die Chaldäer oder die Aegypter ihre eingebildeten höheren Kräfte, zur Verehrung, zeitiger als die Griechen, werden sinnlich vorgestellt haben. Denn hier verhält es sich, wie mit andern Künsten und Erfindungen, dergleichen das Purpurfärben ist, welche in den Morgenländern eher bekannt und getrieben wurden. Die Nachrichten der H. Schrift von gemachten Bildnissen sind[1]) weit älter, als alles, was wir von den Griechen wissen. Die Bilder, welche anfänglich in Holz gearbeitet, und andere, welche gegossen wurden, haben in der hebräischen Sprache, jedes[2]) seine besondere Benennung: die ersteren wurden mit der Zeit[3]) vergoldet, oder mit goldenen Blechen belegt. Diejenigen aber, welche von dem Ursprunge eines Gebrauchs, oder einer Kunst, und deren Mittheilung von einem Volke auf das andere reden, irren insgemein darin, daß sie sich an einzelne Stücke, die eine Aehnlichkeit mit einander haben, halten, und daraus einen allgemeinen Schluß machen; so wie[4]) Dionysius aus der Schärfe um den Unterleib der Ringer bei den Griechen, wie bei den Römern, behaupten will, daß diese von jenen hergekommen.

IV. Alterthum derselben in Aegypten.

In Aegypten blühte die Kunst bereits in den ältesten Zeiten, und wenn[5]) Sesostris an vierhundert Jahre vor dem Trojanischen Kriege gelebt hat, so waren in diesem Reiche die größten Obelisken, die sich in Rom befinden, und Werke gemeldeten Königs sind, nebst den größten Gebäuden zu Theben, bereits aufgeführt, da über die Kunst bei den Griechen noch Dunkelheit und Finsterniß schwebten.

V. Spätere aber ursprüngliche Kunst bei den Griechen. Steine und Säulen die ersten Bilder.

Bei den Griechen hat die Kunst, ob gleich viel später, als in den Morgenländern, mit einer Einfalt ihren Anfang genommen, daß sie, aus dem, was sie selbst berichten, von keinem andern Volke den ersten Saamen zu ihrer Kunst geholt, sondern die ersten Erfinder scheinen können. Denn es waren schon dreißig Gottheiten sichtbar verehrt, da man sie noch nicht in menschlicher Gestalt gebildet hatte, und sich begnügte, dieselben durch einen unbearbeiteten Kloß, oder durch viereckige Steine, wie die[6]) Araber und[7]) Amazonen thaten, anzudeuten. So war[8]) die Juno zu Thespis,

---

[1]) Conf. Gerh. Voss. Instit. Poet. L. I. p. 31.
[2]) פסל : מסכה
[3]) Esa. 30, 22.
[4]) Antiquit. Rom. L. 7. p. 458.
[5]) v. Not. ad Tacit. An. L. 2. c. 60. p. 251. edit. Gronov. Vales. Not. ad Ammian. L. 17. c. 4. et Warburth. Essay sur les Hierogl. p. 608.
[6]) Maxim. Tyr. Diss. 8. §. 8. p. 87. Clem. Alex. Cohort. ad Gent. c. 4. p. 40.
[7]) Apollon. Argon. L. 2. v. 1176.
[8]) Pausan. L. 7. p. 579. l. 32. conf. L. 8. p. 665. l. 28. p. 666. l. 27. p. 671. l. 21.

und die Diana zu Icarus gestaltet. Diana Patroa[1]) und Jupiter Milichus zu Corinth waren, wie[2]) die älteste Venus zu Paphos, nichts anders, als eine Art Säulen. Bacchus wurde in Gestalt[3]) einer Säule verehrt, und selbst[4]) die Liebe und[5]) die Grazien wurden bloß durch Steine vorgestellt. Daher bedeutete das Wort Säule (κιών) auch noch[6]) in den besten Zeiten der Griechen eine Statue. Castor und Pollux hatten bei den Spartanern die Gestalt[7]) von zwei Parallel-Hölzern, welche durch zwei Quer-Hölzer verbunden waren; und diese uralte Bildung derselben erscheint in[8]) dem Zeichen II, wodurch diese Zwillinge in dem Thierkreise angedeutet werden.

VI. Anwachsende Bildung einer Figur durch den Kopf.

Auf besagte Steine wurden mit der Zeit Köpfe gesetzt; unter vielen andern war ein solcher[9]) Neptunus zu Tricoloni, und[10]) ein Jupiter zu Tegea, beide in Arcadien: denn in diesem Lande war man unter den Griechen mehr als anderswo[11]) bei der ältesten Gestalt in der Kunst geblieben. Es offenbaret sich also in den ersten Bildnissen der Griechen eine ursprüngliche Erfindung und Zeugung einer Figur. Auf Götzen der Heiden, die von der menschlichen Gestalt nur allein den Kopf gehabt haben, deutet auch[12]) die H. Schrift. Viereckige Steine mit Köpfen wurden bei den Griechen, wie bekannt ist, Hermä, das ist,[13]) große Steine genannt, und von ihren Künstlern beständig beibehalten.[14])

VII. Durch Anzeige des Geschlechts.

Von diesem ersten Entwurfe und Anlage einer Figur können wir der anwachsenden Bildung derselben, aus Anzeigen der Scribenten und aus alten Denkmalen, nachforschen. An diese Steine mit einem Kopfe merkte man nur auf dem Mittel derselben den Unterschied des Geschlechts an, welches ein ungeformtes Gesicht im Zweifel ließ. Wenn gesagt wird, daß Eumarus von Athen[15]) den Unterschied des Geschlechts in der Malerei zu-

---

[1]) Id. L. 2. p. 132. l. 39.
[2]) Max. Tyr. et Clem. Alex. ll. cc.
[3]) Conf. Schwarz. Miscel. polit. humanit. p. 67.
[4]) Pausan. L. 9. p. 761. l. 31.
[5]) Id. L. 9. p. 786. l. 16.
[6]) Epigr. ap. Codin. Orig. Constant. p. 19.
[7]) Plutarch. de amore fraterno, init. p. 849. edit. Steph.
[8]) Conf. Palmer. Exercit. in Auct. Graec. p. 223.
[9]) Pausan. L. 8. p. 671. l. 22.
[10]) Ibid. p. 698. l. 2.
[11]) Ibid. l. c.
[12]) Ps. 135. v. 16.
[13]) Scylac. Peripl. p. 52. 1. 19. Suid. v. Ἕρμα. Der Name Hermes, Mercurius, dem dergleichen Steine, wie man vorgiebt, zuerst sollen gesetzt worden sein, würde auch nach dessen Herleitung beim Plato Cratyl. p. 408. B. jenem nichts angehen.
[14]) Ἀνδριὰς Πανδίονος beim Aristoph. Pac. v. 1183. war eine solche Herma, und eine von zwölf andern zu Athen, an welche die Verzeichnisse der Soldaten aufgehängt wurden, und kann also keine Säule bedeuten, wie es die Uebersetzer gegeben haben.
[15]) Plin. l. 35. c. 34. p. 690.

erst gezeigt habe, so ist dieses vermuthlich von der Bildung des Gesichts im jugendlichen Alter zu verstehen: dieser Künstler hat vor dem Romulus, und nicht lange nach Wiederherstellung der olympischen Spiele durch den Iphitus, gelebt.

VIII. Durch Gestaltung der Beine durch den Dädalus.

Endlich fing Dädalus an, wie die gemeinste Meinung ist, die unterste Hälfte dieser Bildsäulen in Gestalt der Beine von einander zu sondern und weil man nicht verstand, aus Stein eine ganze menschliche Figur hervorzubringen, so arbeitete dieser Künstler in Holz, und von ihm sollen die ersten Statuen den Namen Dädali bekommen haben. Von den Werken dieses Künstlers giebt die Meinung der Bildhauer von Socrates Zeit, welche er anführt, einigen Begriff; wenn Dädalus, sagt er, wieder auf- stehen sollte, und arbeiten würde, wie die Werke sind, die unter dessen Namen gehen, würde er, wie die Bildhauer sagen, lächerlich werden.

IX. Aehnlichkeit der ersten Figuren bei den Aegyptern, Etruriern und Griechen.

Die ersten Züge dieser Gestalten bei den Griechen waren einfältig und mehrentheils gerade Linien, und unter Aegytern, Etruriern und Griechen wird beim Ursprunge der Kunst unter jedem Volke kein Unterschied gewesen sein; wie dieses auch[1]) die alten Scribenten bezeugen: und dieses sieht man[2]) an der ältesten griechischen Figur von Erz in dem Museo Nani zu Venedig, mit der Schrift auf dessen Base: ΓΟΡΥΠΡΑΤΕΜΑΝΕΘΕΚΕ. Auch in dieser platten Art zu zeichnen liegt der Grund von der Aehnlichkeit der Augen an Köpfen, auf den ältern griechischen Münzen, und an ägyptischen Figuren; jene sind wie diese platt und länglich gezogen[3]). Die ersten Gemälde hat man sich als Monogrammen, wie Epicurus die Götter nannte, das ist, wie einlinichte Umschreibungen des Schattens eines Menschen vorzustellen.

X. Größere Wahrscheinlichkeit für die Mittheilung der Kunst von den Phöniciern als von den Aegyptern an die Griechen.

Es führten also die ersten Linien und Formen in der Kunst selbst zur Bildung einer Art Figuren, welche man insgemein Aegyptische nennt. Es hätten auch die Griechen nicht viel Gelegenheit gehabt, in der Kunst etwas von den Aegyptern zu erlernen: denn vor dem Könige Psammeti- chus war allen Fremden der Zutritt in Aegypten versagt, und die Griechen

---

[1]) Diodor. Sic. L. I. p. 87. l. 35. Strab. Geogr. L. 17. p. 806.
[2]) Paciaudi Monum. Pelopon. T. 2. p. 51.
[3]) Dergleichen Augen hat vermuthlich Diodorus Hist. L. 4. anzeigen wollen, wo er von den Figuren des Dädalus redet: er sagt, dieser Künstler habe dieselben gebildet *ὄμμασι μεμυκότα*, welches die Uebersetzer ge- geben haben; luminibus clausis, mit zugeschlossenen Augen. Dieses ist nicht wahrscheinlich: denn wenn er hat Augen machen wollen, wird er sie offen gemacht haben. Es ist auch die Uebersetzung ganz und gar wider die eigentliche und beständige Bedeutung des Wortes *μεμυκώς*, welches mit den Augen blinzen, nictare, und im Ital. sbirciare heißt, und mit conniventibus oculis müßte ausgedrückt werden. *Μεμυκότα χείλεα* beim Non. Dionys. L. 4. p. 75. v. 8. sind halb eröffnete Lippen.

übten die Kunst schon vor dieser Zeit. Die Absicht der Reisen, welche die Griechischen Weisen nach Aegypten thaten, ging vornehmlich[1]) auf die Regierungsform dieses Landes. Es wäre für diejenigen, welche alles aus den Morgenländern herführen, mehr Wahrscheinlichkeit auf Seiten der Phönicier, mit welchen die Griechen sehr zeitig Verkehr hatten, von welchen diese auch durch den Cadmus ihre ersten Buchstaben sollen bekommen haben. Mit den Phöniciern standen in den ältesten Zeiten, vor dem Cyrus, auch die Etrurier, welche[2]) mächtig waren zur See, in Bündniß, wovon unter andern die gemeinschaftliche Flotte,[3]) welche sie wider die Phocäer ausrüsteten, ein Beweis ist.

XI. Aehnlicher Gebrauch bei gedachten drei Völkern die Figuren mit Schrift zu bezeichnen.

Es war unter den Künstlern dieser Völker ein gemeiner Gebrauch, ihre Werke mit Schrift zu bezeichnen: die Agypter setzten dieselbe auf die Base und an die Säule, an welcher die Figuren stehen, die ältesten Griechen aber, wie die Etrurier, auf die Figur selbst. Auf[4]) dem Schenkel der Statue eines Olympischen Siegers zu Elis standen zween Griechische Verse, und[5]) an der Seite eines Pferdes, an eben diesem Orte, von einem Dionysius aus Argos verfertigt, war eine Inschrift gesetzt; sogar Myron setzte noch seinen Namen[6]) auf den Schenkel eines Apollo, mit eingelegten silbernen Buchstaben: und im fünften Capitel werde ich von einer noch vorhandenen Statue in Erz reden, welche ebenfalls auf dem Schenkel eine Römische Inschrift hat.

XII. Erklärung der Aehnlichkeit der Aegyptischen und Griechischen ältesten Figuren.

Die allerälteste Gestalt der Figuren war bei den Griechen auch in Stand und Handlung den Aegyptischen ähnlich, und Strabo bezeichnet das Gegentheil durch ein Wort, welches eigentlich[7]) verdreht heißt, und bei ihm Figuren bedeutet, welche nicht mehr, wie in den ältesten Zeiten, völlig gerade, und ohne alle Bewegung waren, sondern in mancherlei Stellungen und Handlungen standen. In dieser Absicht werden[8]) die Statue eines Ringers, mit Namen Arrachion, aus der 54. Olympias, und[9]) eine andere im Campidoglio, aus schwarzem Marmor, angeführt, weil an jener, so wie an dieser, die Arme längst an den Hüften herunter hingen. An jener Statue aber kann dieser Stand, wie an einer, die dem berühmten Milo von Croton gesetzt war, seine besondere Bedeutung gehabt haben; und überdem war dieselbe in Arcadien gearbeitet, wo die Kunst nicht geblüht hat. Die andere scheint eine Isis vorzustellen, und ist eine von

1) Strab. L. 10. p. 482. C. Plutarch. Solon. p. 146. l. 28.
2) Pausan. L. 10. p. 836. l. 2.
3) Herodot. L. 1. p. 43. l. 3.
4) Pausan. L. 5. p. 450. l. 12.
5) Id. L. 5. p. 448.
6) Cic. Verr. 4. c. 43.
7) Geogr. L. 15. p. 948. - *ἐν παραλίᾳ τῆς νήσου Σάμου - ἐν μὲν ἀρχαίοις (τῶν ναῶν) ἀρχαῖά ἐςι ξόανα, ἐν δὲ ταῖς ὕςερον Σχολιὰ ἔργα.*
8) Pausan. L. 8. p. 682.
9) Caylus Rec. d'Ant. T. 2. pl. 39.

den Figuren, welche Kaiser Hadrian, in dessen Villa bei Tivoli dieselbe gefunden worden, als eine Nachahmung Aegyptischer Werke machen lassen, und von welcher im folgenden Capitel geredet wird.

XIII. Eigenschaft des ältesten Stils der Zeichnung.

Aus den geraden Linien der ersten Bildungen, bei welchen die Aegypter blieben, lehrte die Wissenschaft die Hetrurischen und Griechischen Künstler herausgehen. Da aber die Wissenschaft in der Kunst vor der Schönheit vorausgeht, und als auf richtige strenge Regeln gebaut, mit einer genauen und nachdrücklichen Bestimmung zu lehren anfangen muß, so wurde die Zeichnung regelmäßig, aber eckig, bedeutend, aber hart, und vielmals übertrieben; auf eben die Art, wie sich die Bildhauerei in neueren Zeiten durch Michael Angelo verbessert hat. Arbeiten in diesem Stil haben sich auf erhabenen Werken in Marmor, und auf geschnittenen Steinen erhalten, welche an ihrem Orte angezeigt werden; und dieses war der Stil, welchen[1]) die angeführten Scribenten mit dem Etrurischen vergleichen, und welcher, wie es scheint, der Aeginetischen Schule eigen blieb: denn die Künstler dieser Insel, welche[2]) von Doriern bewohnt war, scheinen bei dem ältesten Stil am längsten geblieben zu sein.

Zweites Stück.

Das zweite Stück dieses Capitels, die Materie, in welcher die Bildhauerei gearbeitet, zeigt die verschiedenen Stufen derselben, so wie die Bildung und Zeichnung selbst. Die Kunst und die Bildhauerei fingen an mit Thon, hierauf schnitzte man in Holz, hernach in Elfenbein, und endlich machte man sich an Steine und Metall.

I. Erste Materie der Künstler, der Thon.

Die erste Materie der Kunst, den Thon, deuten selbst die alten Sprachen an: denn die Arbeit des Töpfers nnd des Bilders wird[3]) durch eben dasselbe Wort bezeichnet. Es waren noch zu Pausanias Zeiten in verschiedenen Tempeln Figuren der Gottheiten von Thon: als zu[4]) Tritia in Achaja, in dem Tempel der Ceres und Proserpina; in einem Tempel des Bacchus zu Athen war[5]) Amphictyon, wie er nebst andern Göttern den Bacchus bewirthete, ebenfalls von Thon; und eben daselbst auf der Halle, Ceramicus, von irdenen Gefäßen oder Figuren also genannt, stand Theseus, wie er den Sciron ins Meer stürzte, und die Morgenröthe, welche den Cephalus entführte, beide Werke[6]) von Thon. Die Bilder aus Thon wurden mit[7]) rother Farbe bemalt, und zuweilen, wie sich an einem alten[8]) Kopfe von gebrannter Erde zeigt, ganz roth überstrichen: von den

---

[1]) Diod. Sic. et Strabo ll. cc.
[2]) Herodot. L. 8. p. 301. l. 39.
[3]) v. Gusset. Comment. L. Hebr. v. יוצר
[4]) Pausan. L. 7. p. 580. l. 30.
[5]) Id. L. I. p. 7. l. 15.
[6]) Ibid. p. 8. l. 10.
[7]) Plin. L. 35. c. 45.
[8]) Der Verfasser besitzt diesen Kopf, welcher in dem alten Tusculo gefunden worden ist.

Figuren[1]) des Jupiters wird es insbesondere gesagt, und in Arcadien war ein solcher zu[2]) Phigalia auch[3]) Pan wurde roth bemalt. Eben dieses geschieht noch jetzt[4]) von den Indianern. Es scheint, daß daher der Beiname der Ceres[5]) *φοινικόπεζα*, die Rothfüßige, gekommen sei.

II. Gemalte Gefäße von Thon.

Der Thon blieb auch nachher sowohl unter, als nach dem Flor der Kunst ein Vorwurf derselben, theils in erhobenen Sachen, theils in gemalten Gefäßen. Jene wurden nicht allein in die Friesen der Gebäude angebracht, sondern sie dienten auch den Künstlern zu Modellen, und um sie zu vervielfältigen, wurden sie in eine vorherzubereitete Form abgedruckt; wovon die häufigen Ueberbleibsel einer und eben derselben Vorstellung ein Beweis sind. Diese Abdrücke wurden von neuem mit dem Modellier-Stecken nachgearbeitet, wie man deutlich sieht, und der Verfasser besitzt selbst einige Stücke dieser Art. Die Modelle wurden zuweilen auf ein Seil gezogen, und in den Werkstellen der Künstler aufgehängt: denn einige haben ein dazu gemachtes Loch in der Mitten. Man findet unter diesen Modellen ganz besondere Vorstellungen. Die[6]) vermeinte Pythische Priesterin ist ein solches Werk in gebrannter Erde. An den feierlichen Festen[7]), die zum Gedächtnisse des Dädalus gehalten wurden, in Böotien sowohl, als in den Städten um Athen, und namentlich zu Platäae, setzten die Künstler dergleichen Modelle öffentlich aus.

Von der andern Art Denkmale der Arbeit in Thon, nämlich von der Alten ihren bemalten Gefäßen, sind uns sowohl Etrurische, als Griechische übrig, wie unten mit mehren wird gedacht werden. Der Gebrauch irdener Gefäße blieb von den ältesten Zeiten her[8]) in heiligen und gottesdienstlichen Verrichtungen, nachdem sie durch die Pracht im bürgerlichen Leben abgekommen waren. Jene gemalten Gefäße waren bei den Alten an statt des Porcellans, und dienten zum Zierrath, nicht zum Gebrauch: denn es finden sich einige, welche keinen Boden haben.

III. Die zweite Art Figuren in Holz.

Aus Holz wurden, so wie die Gebäude, also auch[9]) die Statuen, eher als aus Stein und Marmor, gemacht. In Aegypten werden noch jetzt von ihren alten Figuren von Holz, welches Sycomorus ist, gefunden; es finden sich dergleichen in vielen Museis. Pausanias[10]) macht die Arten von Holz namhaft, aus welchen die ältesten Bilder geschnitzt waren; und es waren noch zu dessen Zeiten an den berühmtesten Orten in Griechenland Statuen von Holz. Unter andern war zu Megalopolis in Arcadien eine

---

1) Plin. L. 23. c. 3.
2) Pausan. L. 8. p. 681. lin. ult.
3) Virg. Eclog. 19. v. 27.
4) Della Valle Viag. T. I. p. 28.
5) Pind. Olymp. 6. v. 126.
6) v. Montfauc. Ant. expl. T. 2. pl. 2. n. I.
7) Dicaearch. Geogr. p. 168. l. 15. conf. Meurs. de Fest. Graec.
8) conf. Brodaei Miscel. L. 5. c. 19.
9) Pausan. L. 2. p. 152. l. 32.
10) L. 8. p. 633. l. 32.

solche[1]) Juno, Apollo und die Musen, ingleichen[2]) eine Venus, und ein Mercurius von Damophon, einem der ältesten Künstler. Es ist auch eine Statue von Holz aus einem Stücke, in dem Tempel des Apollo zu Delos, davon[3]) Pindarus gedenkt, anzuführen. Besonders sind zu merken Hilaira und Phoebe zu Theben, nebst den Pferden des Castor und Pollux[4]) aus Ebenholz und Elfenbein, vom Dipoenus und Scyllis, des Dädalus Schülern, und[5]) eine solche Diana zu Tegea in Arcadien, aus der ältesten Zeit der Kunst, und ingleichen[6]) eine Statue des Ajax zu Salamis. Pausanias glaubt, daß schon vor dem Dädalus Statuen von Holz[7]) Dädala genannt worden. Zu Sais und zu Theben in Aegypten waren[8]) Colossalische Statuen von Holz. Wir finden, daß noch Siegern in der ein und sechzigsten Olympias[9]) hölzerne Statuen aufgerichtet worden; ja der berühmte Myron zur Zeit des Phidias, machte[10]) eine Hecate von Holz zu Aegina. Diagoras, welcher unter den Gottesverläugnern des Alterthums berühmt ist, kochte sich sein Essen bei einer Figur des Hercules, da es ihm an Holz fehlte[11]). Mit der Zeit vergoldete man die Figuren, wie[12]) unter den Aegyptern so wohl, als unter den Griechen geschah; von Aegyptischen Figuren, welche vergoldet gewesen, hat[13]) Gori zwei besessen. Zu Rom wurde eine[14]) Fortuna Virilis, die von Zeiten Königs Servius Tullius, und vermuthlich von einem Etrurischen Künstler war, noch unter den ersten Römischen Kaisern verehrt.

IV. Ferner in Elfenbein.

In Elfenbein wurde schon in den ältesten Zeiten der Griechen geschnitzt, und Homerus redet von[15]) Degengriffen, von Degenscheiden, ja von Betten, und von vielen andern Sachen, welche daraus gemacht waren. Die[16]) Stühle der ersten Könige und Consuls in Rom waren gleichfalls von Elfenbein, und ein jeder Römer, welcher zu derjenigen Würde gelangt war, die diese Ehre genoß, hatte[17]) seinen eigenen Stuhl von Elfenbein; und auf solchen Stühlen[18]) saß der ganze Rath, wenn von den Rostris auf dem Markte zu Rom eine Leichenrede gehalten wurde. Es waren sogar[19]) die Leiern der Alten aus Elfenbein gemacht. In Griechen-

---

[1]) Ibid. 8. p. 665.
[2]) Id. L. 8. p. 665. l. 15.
[3]) Pyth. 5. v. 53.
[4]) Pausan. L. 2. p. 161. l. 34.
[5]) Id. L. 8. p. 708. ad fin.
[6]) Idem L. 1. p. 85. l. 24.
[7]) Id. L. 9. p. 616.
[8]) Herodot. L. 2. p. 95. l. 35.
[9]) Pausan. L. 6. p. 497. l. 15.
[10]) Pausan. L. 2. p. 180. l. 30.
[11]) Schol. ad Aristoph. Nub. v. 828.
[12]) Herodot. L. 2. p. 71. l. 28.
[13]) v. Mus. Etr. T. I. p. 51.
[14]) Dionys. Halic. Ant. R. L. 4. p. 234. l. 31.
[15]) Conf. Pausan. L. 1. p. 30. Casaub. ad Spartian. p. 20. E.
[16]) Dionys. Halic. Ant. R. L. 3. p. 187. l. 25. L. 4. p. 257. l. 29.
[17]) Liv. L. 5. c. 41.
[18]) Polyb. L. 6. p. 495. lin. ult.
[19]) Dionys. Hal. l. c. L. 7. p. 458. l. 39.

land waren an hundert Statuen von Elfenbein und Gold, die mehrsten aus der älteren Zeit, und über Lebensgröße: sogar in einem geringen Flecken in Arcadien war[1]) ein schöner Aesculapius, und[2]) auf der Landstraße selbst, nach Pellene, in Achaja, war in einem Tempel der Pallas, ihr Bild, beide von Elfenbein und Gold. In einem Tempel zu Cyzicum, an welchem die Fugen der Steine mit goldenen Leisten geziert waren, stand[3]) ein Jupiter von Elfenbein, den ein Apollo von Marmor krönte; auch zu[4]) Tivoli war ein solcher Hercules. Herodes Atticus, der berühmte und reiche Redner zur Zeit der Antoniner, ließ zu Corinth in dem Tempel des Neptunus einen Wagen mit vier vergoldeten Pferden setzen, an welchen der Huf von[5]) Elfenbein war. Von elfenbeinernen Statuen hat sich niemals, in so vielen Entdeckungen, die geringste Spur gefunden, einige ganz kleine Figuren ausgenommen, weil Elfenbein sich in der Erde calcinirt, wie Zähne von andern Thieren, nur die Wolfszähne nicht[6]). Zu Tyrinthus in Arcadien war eine Cybele von Gold, das Gesicht aber war aus Zähnen[7]) vom Hippopotamus zusammengesetzt.

V. Hierauf in Stein, und erstlich in dem jedem Lande eigenen.

Der erste Stein, aus welchem man Statuen machte, scheint eben derjenige gewesen zu sein, wovon man die ältesten Gebäude in Griechenland, wie[8]) der Tempel des Jupiters zu Elis war, aufführte, nämlich eine Art Toff-Stein, welcher weißlich war. Plutarchus gedenkt[9]) eines Silenus in diesem Steine. Zu Rom gebrauchte man auch den Travertin hierzu, und es findet sich eine Consularische Statue in der Villa des Herrn Cardinals Alex. Albani, eine andere in dem Pallaste Altieri, in Campitelli, welche sitzt, und auf dem Knie eine Tafel hält, und eine weibliche Figur, so wie jene in Lebensgröße, mit einem Ringe am Zeigefinger, in der Villa des Marchese Belloni. Dieses sind die drei Figuren aus diesem Steine in Rom. Figuren von solchen geringen Steinen pflegten um die Gräber zu stehen.

VI. In Marmor, und anfänglich die äußern Theile der Figur. Von übermalten Statuen.

Aus Marmor machte man anfänglich zuerst Kopf, Hände und Füße an Figuren von Holz, wie[10]) eine Juno, und[11]) Venus von Damophon, einem der ältesten berühmten Künstler, waren; und diese Art war noch zu des Phidias Zeiten in Gebrauch: denn[12]) seine Pallas zu Plateäa war

---

[1]) Strab. Geogr. L. 8. p. 337. D.
[2]) Pausan. L. 7. p. 594. l. 29.
[3]) Plin. L. 36. c. 22.
[4]) Propert. L. 4. cl. 7. v. 82.
[5]) Pausan. L. 2. p. 113. l. 1.
[6]) Es hat jemand in Rom einen Wolfszahn, auf welchem die zwölf Götter gearbeitet sind.
[7]) Pausan. L. 8. p. 694. l. 32.
[8]) Id. L. 5. p. 397. lin. ult.
[9]) Vit. Rhet. Andocid. p. 1535. l. 14.
[10]) Pausan. L. 7. p. 582. l. 33.
[11]) Id. L. 8. p. 665. l. 16.
[12]) Pausan. L. 8. p. 665. l. 16.

also gearbeitet. Solche Statuen, an welchen nur die äußersten Theile von Stein waren, wurden[1]) Acrolithi genannt: dieses ist die Bedeutung dieses Worts, welche[2]) Salmasius und[3]) andere nicht gefunden haben. Plinius merkt an,[4]) daß man allererst in der funfzigsten Olympias angefangen habe, in Marmor zu arbeiten, welches vermuthlich von ganzen Figuren zu verstehen ist. Zuweilen wurden auch marmorne Statuen mit wirklichem Zeuge bekleidet, wie eine[5]) Ceres war, zu Bura in Achaja; ein sehr alter Aesculapius[6]) zu Sicyon hatte gleichfalls ein Gewand. Dieses gab nachher Gelegenheit, daß man an Figuren von Marmor die Bekleidung ausmalte, wie eine Diana zeigt, welche im Jahre 1760 im Herculano gefunden worden. Es ist dieselbe vier Palme und dritthalb Zoll hoch, mit einem Kopfe, welcher nicht idealisch ist, sondern eine bestimmte Person vorstellt. Die Haare von derselben sind blond, die Veste weiß, so wie der Rock, an welchen unten drei Streifen umher laufen; der unterste ist schmal und goldfarbig, der andere breiter, von Lack-Farbe, mit weißen Blumen und Schnirkeln auf demselben gemalt; der dritte Streif ist von eben der Farbe. Die Statue, welche Corydon beim[7]) Virgilius der Diana gelobte, sollte von Marmor sein, aber mit rothen Stiefeln. In schwatzen Steinen, es sei Marmor oder Basalt, arbeiteten bereits die ältesten Griechischen Bildhauer: eine Diana[8]) zu Ambryßus in der Landschaft Phocis, von einem Aeginetischen Künstler, war aus solchem Steine. In wirklichen Basalt arbeiteten die Griechen sowohl, als die Aegypter; wovon unten wird gehandelt werden.

VII. In Erz.

In Erz müßte man in Italien weit eher, als in Griechenland, Statuen gearbeitet haben, wenn man dem Pausanias folgen wollte. Dieser[9]) macht die ersten Künstler in dieser Art Bildhauerei, einen Rhoecus und Theodorus aus Samos, namhaft. Dieser letzte hatte den berühmten Stein des Polycrates geschnitten, welcher zur Zeit des Croesus, also etwa um die sechzigste Olympias, Herr von der Insel Samos war. Die Scribenten der Römischen Geschichte aber berichten, daß bereits[10]) Romulus seine Statue, von dem Siege gekrönt, auf einem Wagen mit vier Pferden, alles von Erz, setzen lassen: der Wagen mit den Pferden war eine Beute aus der Stadt Camerinum. Dieses soll nach dem Triumph über die Fidenater, im siebenten Jahre dessen Regierung, und also in der achten Olympias, geschehen sein. Die Inschrift dieses Werks war, wie[11]) Plutarchus angiebt, in Griechischen Buchstaben: da aber, wie[12]) Diony-

---

[1]) Vitruv. L. 2. c. 8. p. 59. l. 19.
[2]) Not. ad Script. Hist. Aug. p. 322. E.
[3]) Triller. Observ. Crit. L. 4. c. 6. Paciaud. Monum. Pelop. Vol. 2. p. 44.
[4]) L. 36. c. 4. p. 724. l. 15.
[5]) Pausan. L. 7. p. 590. l. 15.
[6]) Id. L. 2. p. 137. l. 4.
[7]) Eclog. 7. v. 31.
[8]) Id. L. 10. p. 891. l. 1.
[9]) L. 8. p. 629. l. 2. L. 9. p. 796. l. 1. L. 10. p. 896. l. 19.
[10]) Dionys. Halic. Ant. R. L. 2. p. 112. l. 39.
[11]) In Romulo, p. 33. l. 8.
[12]) L. 4. p. 221. l. 46.

sius bei anderer Gelegenheit meldet, die Römische Schrift der ältesten Griechischen ähnlich gewesen, könnte es eine Arbeit eines Hetrurischen Künstlers sein. Ferner wird von einer Statue von Erz gemeldet, welche[1]) dem Horatius Cocles, und von einer andern zu Pferde, welche der berühmten[2]) Cloelia, zu Anfang der Römischen Republik, aufgerichtet worden; und da Spurius Cassius wegen seiner Unternehmungen wider die Freiheit gestraft wurde, so ließ man aus seinem eingezogenen Vermögen[3]) der Ceres Statuen von Erz setzen. Auf der andern Seite aber wissen wir aus andern Nachrichten, daß von den Griechen schon zur Zeit des Croesus in Lydien ungeheuer große Werke in allerhand Metalle gearbeitet wurden: die große Vase[4]) von Silber, die besagter König in den Tempel zu Delphos schenkte, enthielt sechshundert Eimer, und oben gedachter Theodorus war der Meister derselben. Die Spartaner ließen eine Vase von Metall, als ein Geschenk für den Croesus, machen, welche[5]) dreihundert Eimer faßte, und dieselbe war mit allerhand Thieren geziert. Eine geraume Zeit zuvor waren[6]) drei Colossalische Figuren zu Samos gemacht, jede von sechs Ellen hoch, welche auf einem Knie saßen, und eine große Vase trugen, die so, wie die Figuren, von Erz war: es war der Zehnte des Gewinns von der Schifffahrt der Samier nach Tartessus, jenseits der Säulen des Hercules. Den ersten Wagen mit vier Pferden von Erz, von welchem unter den Griechen[7]) Meldung geschieht, ließen die Athenienser nach dem Tode des Pisistratus, das ist, nach der sieben und sechzigsten Olympias machen, und er wurde vor dem Tempel der Pallas aufgestellt. Die Statuen von Erz hatten vielmals[8]) ihre Base auch aus Metall. Statuen von Gold wurden im Alterthum einigen Gottheiten, häufiger aber[9]) den Römischen Kaisern gesetzt, wie, außer den Scribenten, einige Inschriften bezeugen.

VIII. Von der Kunst in Stein zu schneiden.

Die Kunst in Stein zu schneiden muß sehr alt sein, und war auch unter sehr entlegenen Völkern bekannt. Die Griechen, sagt man, sollen anfänglich mit[10]) Holz vom Wurm durchlöchert gesiegelt haben, und es ist[11]) in dem Stoßischen Museo ein Stein, welcher nach Art der Gänge eines solchen Holzes geschnitten ist, und zum Siegeln scheint gedient zu haben; wir wissen aber nicht, wie lange dieser Gebrauch gedauert hat. Die Aegypter sind in diesem Theile der Kunst zu einer großen Vollkommenheit gelangt, wie die Isis im besagten Museo, von welcher im folgenden Capitel Meldung geschieht, beweisen kann; auch[12]) die Aethiopier hatten

---

[1]) Dionys. Halic. Ant. R. L. 4. p. 221. l. 46.
[2]) Id. L. 5. p. 284. l. 43. p. 291. l. 39. Plutarch. in Public. p. 195. l. 6.
[3]) Dionys. Halic. L. 8. p. 524. l. 38.
[4]) Herodot. L. 1. p. 12. l. 27.
[5]) Ib. L. 18. l. 9.
[6]) Herodot. L. 4. p. 171. l. 26. conf. p. 174. l. 35.
[7]) Id. L. 5. p. 199. l. 6.
[8]) Pausan. L. 5 p. 445. l. 22.
[9]) Conf. Rycq. de Capit. c. 26. p. 108.
[10]) Hesych. v. Θριπόβρωτος. conf. Selden. ad Marm. Arund. II. p. 177.
[11]) Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 513.
[12]) Herodot. L. 7. p. 258. l. 25.

Siegel in Stein gearbeitet, welche sie mit einem andern harten Stein schnitten. Von dieser Art der Kunst aber wird unter jedem der folgenden Capitel insbesondere gehandelt. Wie häufig bei den Alten die Arbeit in kostbaren Steinen gewesen, sieht man nur allein, ohne andere dergleichen Nachrichten zu berühren, aus den[1]) zweitausend Trink-Geschirren, welche Pompejus in dem Schatze des Mithridates fand.

Drittes Stück.

Von den Ursachen der Verschiedenheit der Kunst unter den Völkern.

I. Einfluß des Himmels in die Bildung.

Nach angezeigtem Ursprunge der Kunst und der Materie, worin sie gewirkt, führt die Abhandlung von dem Einflusse des Himmels in die Kunst, als das dritte Stück dieses Capitels, näher zu der Verschiedenheit der Kunst unter den Völkern, welche dieselbe geübt haben. Durch den Einfluß des Himmels bedeuten wir die Wirkung der verschiedenen Lage der Länder, der besonderen Witterung und Nahrung in denselben, in die Bildung der Einwohner, wie nicht weniger in ihre Denkungs-Art. Das Clima, sagt Polybius[2]), bildet die Sitten der Völker, ihre Gestalt und Farbe.

In Absicht des Erstern, nämlich der Bildung der Menschen überzeugt uns unser Auge, daß in dem Gesichte allezeit, so wie die Seele, also auch vielmals der Charakter der Nation gebildet sei: und wie die Natur große Reiche und Länder durch Berge und Flüsse von einander gesondert, so hat auch die Mannigfaltigkeit derselben die Einwohner solcher Länder durch ihre eigene Züge unterschieden; und in weit entlegenen Ländern ist die Verschiedenheit auch in andern Theilen des Körpers, und in der Statur. Die Thiere sind in ihren Arten, nach Beschaffenheit der Länder, nicht verschiedener, als es die Menschen sind, und es haben einige bemerken wollen, daß die Thiere die Eigenschaft der Einwohner ihrer Länder haben. Die Bildung des Gesichts ist so verschieden, wie die Sprachen, ja wie die Mundarten derselben; und diese sind es vermöge der Werkzeuge der Rede selbst, so daß in kalten Ländern die Nerven der Zunge starrer und weniger schnell sein müssen, als in wärmern Ländern; und wenn[3]) den Grönländern und verschiedenen Völkern in America Buchstaben mangeln, muß dieses aus eben dem Grunde herrühren. Daher kommt es, daß alle Mitternächtige Sprachen mehr einsilbige Worte haben, und mehr mit Consonanten überladen sind, deren Verbindung und Aussprache andern Nationen schwer, ja zum Theil unmöglich fällt. In dem verschiedenen Gewebe und Bildung der Werkzeuge der Rede sucht ein berühmter Scribent[4]) so gar den Unterschied der Mundarten der Italienischen Sprache. Aus angeführtem Grunde, sagt er, haben die Lombarder, welche in kälteren Ländern

---

[1]) Appian. Mithridat. p. 159. l. 35.
[2]) L. 4. p. 290. E.
[3]) Wöldicke de ling. Groenl. p. 144.
[4]) Gravina ragion poet. L. 2. p. 148.

von Italien geboren sind, eine rauhe und abgekürzte Aussprache; die Toscaner und Römer reden mit einem abgemessenеren Tone; die Neapolitaner, welche einen noch wärmeren Himmel genießen, lassen die Vocale mehr als jene hören, und sprechen mit einem völligern Munde. Diejenigen, welche viel Nationen kennen lernen, unterscheiden dieselbe eben so richtig und untrüglich aus der Bildung des Gesichts, als aus der Sprache. Da nun der Mensch allezeit der vornehmste Vorwurf der Kunst und der Künstler gewesen ist, so haben diese in jedem Lande ihren Figuren die Gesichts-Bildung ihrer Nation gegeben; und daß die Kunst im Alterthume eine Gestalt nach der Bildung der Menschen angenommen, beweist ein gleiches Verhältniß einer zu der andern in neuern Zeiten. Deutsche, Holländer und Franzosen, wenn sie nicht aus ihrem Lande und aus ihrer Natur gehen, sind, wie die Sineser und Tatern, in ihren Gemälden kenntlich: Rubens hat nach einem vieljährigen Aufenthalt in Italien seine Figuren beständig gezeichnet, als wenn er niemals aus seinem Vaterlande gegangen wäre.

Die Bildung der heutigen Aegypter würde sich noch jetzt in Figuren ihrer ehemaligen Kunst zeigen: diese Aehnlichkeit aber zwischen der Natur und ihrem Bilde ist nicht mehr eben dieselbe, welche sie war. Denn wenn die mehrsten Aegypter so dick und fett wären, als die[1]) Einwohner von Cairo beschrieben werden, würde man nicht von ihren alten Figuren auf die Beschaffenheit ihrer Körper in alten Zeiten schließen können, als welche das Gegentheil von der heutigen scheint gewesen zu sein: es ist aber zu merken, daß die Aegypter auch schon von den Alten als dicke fette Körper beschrieben worden[2]). Der Himmel ist zwar allezeit derselbe, aber das Land und die Einwohner können eine veränderte Gestalt annehmen. Denn wenn man erwägt, daß die heutigen Einwohner in Aegypten ein fremder Schlag von Menschen ist, welche auch ihre eigene Sprache eingeführt haben, daß ihr Gottesdienst, Regierungsform und Lebensart der ehemaligen Verfassung ganz und gar entgegen steht, so wird auch die verschiedene Beschaffenheit der Körper begreiflich sein. Die unglaubliche Bevölkerung machte die alten Aegypter mäßig und arbeitsam; ihre vornehmste Absicht ging[3]) auf den Ackerbau; ihre Speise bestand mehr in Früchten, als in Fleisch, und es konnten also die Körper sich nicht mit vielem Fleische behängen. Die heutigen Einwohner in Aegypten aber sind in der Faulheit eingeschläfert, und suchen nur zu leben, nicht zu arbeiten, welches den starken Ansatz ihrer Körper verursacht.

Eben diese Betrachtung läßt sich über die heutigen Griechen machen. Denn nicht zu gedenken, daß ihr Geblüt einige Jahrhunderte hindurch mit dem Samen so vieler Völker, die sich unter ihnen niedergelassen haben, vermischt worden, so ist leicht einzusehen, daß ihre jetzige Verfassung, Erziehung, Unterricht und Art zu denken, auch in ihre Bildung einen Einfluß haben könne. In allen diesen nachtheiligen Umständen ist noch jetzt das heutige Griechische Geblüt wegen dessen Schönheit berühmt, und je mehr sich die Natur dem Griechischen Himmel nähert, desto schöner, erhabner und mächtiger ist dieselbe in Bildung der Menschenkinder. Es

---

[1]) Dapper Afriq. p. 94.
[2]) Achil. Tat. Erot. L. 3. p. 177. l. 8.
[3]) Lucian. Icaromenip. p. 771.

finden sich daher in den schönsten Ländern von Italien wenig halb entworfene, unbestimmte und unbedeutende Züge des Gesichts, wie häufig jenseits der Alpen, sondern sie sind theils erhaben, theils geistreich, und die Form des Gesichts ist mehrentheils groß und völlig, und die Theile derselben in Uebereinstimmung. Diese vorzügliche Bildung ist so augenscheinlich, daß der Kopf des geringsten Mannes unter dem Pöbel in dem erhabensten historischen Gemälde könnte angebracht werden, und unter den Weibern dieses Standes würde es nicht schwer sein, auch an den geringsten Orten ein Bild zu einer Juno zu finden. Neapel, welches mehr, als andere Länder von Italien, einen sanften Himmel, und eine gleichere und gemäßigtere Witterung genießt, weil es dem Himmelsstriche, unter welchem das eigentliche Griechenland liegt, sehr nahe ist, hat häufig Formen und Bildungen, die zum Modell eines schönen Ideals dienen können, und welche in Absicht der Form des Gesichts, und sonderlich der stark bezeichneten und harmonischen Theile desselben, gleichsam zur Bildhauerei erschaffen zu sein scheinen.

Wer auch niemals diese Nation gesehen, kann aus der zunehmenden Feinheit derselben, je wärmer das Clima ist, von selbst und gründlich auf die geistreiche Bildung derselben schließen: die Neapolitaner sind feiner und schlauer noch, als die Römer, und die Sicilianer mehr, als jene; die Griechen aber übertreffen selbst die Sicilianer. Je reiner und dünner die Luft ist, sagt Cicero[1]), desto feiner sind die Köpfe.

Es findet sich also die hohe Schönheit, die nicht bloß in einer sanften Haut, in einer blühenden Farbe, in leichtfertigen oder schmachtenden Augen, sondern in der Bildung und in der Form besteht, häufiger in Ländern, die einen gleichgütigen Himmel genießen. Wenn also nur die Italiener die Schönheit malen und bilden können, wie ein Englischer Scribent von Stande sagt, so liegt in den schönen Bildungen des Landes selbst zum Theil der Grund zu dieser Fähigkeit, welche durch eine anschauliche tägliche Erkenntniß leichter erlangt werden kann. Unterdessen war die vollkommene Schönheit auch unter den Griechen selten, und Cotta beim Cicero[2]) sagt, daß unter der Menge von jungen Leuten zu Athen nur einzelne zu seiner Zeit wahrhaftig schön gewesen. Wie viel ein glückliches Clima zu Bildung der Schönheit beitrage, zeigt auch das weibliche Geschlecht zu Malta von besonderer Schönheit: denn auf dieser Insel ist kein Winter.

Das schönste Geblüt der Griechen aber, sonderlich in Absicht der Farbe, muß unter dem Jonischen Himmel in Klein-Asien, unter dem Himmel, welcher den Homerus erzeugt und begeistert hat, gewesen sein. Dieses bezeugt[3]) Hippocrates und[4]) Lucianus; und ein aufmerksamer[5]) Reisender des sechszehnten Jahrhunderts kann die Schönheit des weiblichen Geschlechts daselbst, die sanfte und milchweiße Haut, und die frische und gesunde Röthe desselben, nicht genugsam erheben. Denn der Himmel ist in diesem Lande und in den Inseln des Archipelagi, wegen dessen Lage, viel heiterer, und

---

[1]) De nat. deor. L. 2. c. 16.
[2]) De nat. deor. L. 1. c. 28.
[3]) *Περὶ τόπων*, p. 288.
[4]) Immag. p. 472.
[5]) Belon Observat. L. 2. ch. 34. p. 350. b.

die Witterung, welche zwischen Wärme und Kälte abgewogen ist, beständiger und gleicher, als selbst in Griechenland, sonderlich in den Gegenden am Meere, welche dem schwülen Winde aus Africa, so wie die ganze mittägige Küste von Italien, und andere Länder, welche dem heißen Striche von Africa gegen über liegen, sehr ausgesetzt sind. Dieser Wind, welcher bei den Griechen λίψ, bei den Römern Africus, und jetzt Scirocco heißt, verdunkelt und verfinstert die Luft durch brennende schwere Dünste, macht dieselbe ungesund, und entkräftet die ganze Natur in Menschen, Thieren und Pflanzen. Die Verdauung wird gehemmt, wenn derselbe regiert, und der Geist sowohl, als der Körper, wird verdrossen und unkräftig zu wirken; daher es sehr begreiflich ist, wie viel Einfluß dieser Wind in die Schönheit der Haut und der Farbe habe. An den nächsten Einwohnern der See-Küste verursacht derselbe eine trübe und gelbliche Farbe, welche den Neapolitanern, sonderlich in der Hauptstadt, wegen der engen Straßen und hohen Häuser, mehr gemein ist, als den Einwohnern auf dem Lande daselbst. Eben diese Farbe haben die Einwohner der Orte auf den Küsten der Mittelländischen See, im Kirchenstaate, zu Terracina, Nettuno, Ostia u. s. w. Die Sümpfe aber, welche in Italien eine übel und tödtliche Luft verursachen, müssen in Griechenland keine schädlichen Ausdünstungen gehabt haben: denn Ambracia, zum Exempel, welches eine sehr wohlgebaute und berühmte Stadt war, lag [1]) mitten in Sümpfen, und hatte nur einen einzigen Zugang.

Der begreiflichste Beweis von der vorzüglichen Form der Griechen und aller heutigen Levantiner ist, daß sich gar keine gepletschte Nasen unter ihnen finden, welches die größte Verunstaltung des Gesichts ist. Scaliger [2]) hat dieses von den Juden bemerkt; ja die Juden in Portugal müssen mehrentheils Habichts-Nasen haben; daher dergleichen Nase daselbst eine Jüdische Nase genannt wird. Vesalius [3]) merket an, daß die Köpfe der Griechen und der Türken ein schöneres Oval haben, als der Deutschen und Niederländer. Es ist auch hier in Erwägung zu ziehen, daß die Blattern in allen warmen Ländern weniger gefährlich sind, als in kalten Ländern, wo es epidemische Seuchen sind, und wie die Pest wüthen. Daher wird man in Italien unter tausend kaum zehn Personen, mit unvermerklichen wenigen Spuren von Blattern bezeichnet finden; den alten Griechen aber war dieses Uebel unbekannt.

II. Einfluß des Himmels in die Denkungsart.

Eben so sinnlich und begreiflich, als der Einfluß des Himmels in die Bildung, ist zum zweiten der Einfluß derselben in die Art zu denken, in welche die äußern Umstände, sonderlich die Erziehung, Verfassung und Regierung eines Volks mitwirken. Die Art zu denken sowohl der Morgenländer und Mittägigen Völker, als der Griechen, offenbart sich in den Werken der Kunst. Bei jenen sind die figürlichen Ausdrücke so warm und feurig, als das Clima, welches sie bewohnen, und der Flug ihrer Gedanken übersteigt vielmals die Grenzen der Möglichkeit. In solchen Gehirnen bildeten sich die abenteuerlichen Figuren der Aegypter und der

---

[1]) Polyb. L. 4. p. 326. B.
[2]) in Scaligeran.
[3]) de corp. hum. fabr. L. 1. c. 5. p. 23.

Perser, welche ganz verschiedene Naturen und Geschlechter der Geschöpfe in eine Gestalt vereinigten, und die Absicht ihrer Künstler ging mehr auf das Außerordentliche, als auf das Schöne.

Die Griechen hingegen, welche unter einem gemäßigtern Himmel und Regierung lebten, und ein Land bewohnten, welches die Pallas, [1]) sagt man, wegen der gemäßigten Jahreszeiten, vor allen Ländern, den Griechen zur Wohnung angewiesen, hatten, so wie ihre Sprache malerisch ist, auch malerische Begriffe und Bilder. Ihre Dichter vom Homerus an reden nicht allein durch Bilder, sondern sie geben und malen auch Bilder, die vielmals in einem einzigen Worte liegen, und durch den Klang desselben gezeichnet, und wie mit lebendigen Farben entworfen werden. Ihre Einbildung war nicht übertrieben, wie bei jenen Völkern, und ihre Sinne, welche durch schnelle und empfindliche Nerven in ein feingewebtes Gehirn wirkten, entdeckten mit einmal die verschiedenen Eigenschaften eines Vorwurfs, und beschäftigten sich vornehmlich mit Betrachtung des Schönen in demselben.

Unter den Griechen in Klein-Asien, deren Sprache, nach ihrer Wanderung aus Griechenland hierher, reicher an Selbstlauten, (Vocalen) sanfter und mehr musicalisch wurde, weil sie daselbst einen glücklichern Himmel noch, als die übrigen Griechen, genossen, erweckte und begeisterte eben dieser Himmel die ersten Dichter; die Griechische Weltweisheit bildete sich auf diesem Boden; ihre ersten Geschichtschreiber waren aus diesem Lande; ja Apelles, der Maler der Grazie, war unter diesem wollüstigen Himmel erzeugt. Diese Griechen aber, welche ihre Freiheit vor der angrenzenden Macht der Perser nicht vertheidigen konnten, waren nicht im Stande, sich zu mächtige freie Staaten, wie die Athenienser, zu erheben, und die Künste und Wissenschaften konnten daher in dem Jonischen Asien ihren vornehmsten Sitz nicht nehmen. In Athen aber, wo nach Verjagung der Tyrannen ein Democratisches Regiment eingeführt wurde, an welchem das ganze Volk Antheil hatte, erhob sich der Geist eines jeden Bürgers, und die Stadt selbst über alle Griechen. Da nun der gute Geschmack allgemein wurde, und bemittelte Bürger durch prächtige öffentliche Gebäude und Werke der Kunst sich Ansehen und Liebe unter ihren Bürgern erweckten, und den Weg zur Ehre bahnten, floß in dieser Stadt, bei ihrer Macht und Größe, wie ins Meer die Flüsse, alles zusammen. Mit den Wissenschaften ließen sich hier die Künste nieder; hier nahmen sie ihren vornehmsten Sitz, und von hier gingen sie in andere Länder aus. Daß in angeführten Ursachen der Grund von dem Wachsthume der Künste in Athen liege, bezeugen ähnliche Umstände in Florenz, da die Wissenschaften und Künste daselbst in neueren Zeiten nach einer langen Finsterniß anfingen beleuchtet zu werden.

Man muß also in Beurtheilung der natürlichen Fähigkeit der Völker, und hier insbesondere der Griechen, nicht bloß allein den Einfluß des Himmels, sondern auch die Erziehung und Regierung in Betrachtung ziehen. Denn die äußeren Umstände wirken nicht weniger in uns, als die Luft, die uns umgiebt, und die Gewohnheit hat so viel Macht über uns, daß sie sogar den Körper und die Sinne selbst, von der Natur in uns geschaffen, auf eine besondere Art bildet; wie unter andern ein an Französi-

---

[1]) Plato Tim. p. 475. l. 43.

sische Musik gewöhntes Ohr beweist, welches durch die zärtlichste Italienische Musik nicht gerührt wird.

Eben daher rührt die Verschiedenheit auch unter den Griechischen Völkern in Griechenland selbst, welche Polybius in Absicht der Führung des Krieges und der Tapferkeit anzeigt. Die Thessalier waren gute Krieger, wo sie mit kleinen Haufen angreifen konnten, aber in einer förmlichen Schlacht-Ordnung hielten sie nicht lange Stand: bei den Aetoliern war das Gegentheil. Die Cretenser waren unvergleichlich im Hinterhalt, oder in Ausführungen, wo es auf die List ankam, oder sonst dem Feinde Abbruch zu thun; sie waren aber nicht zu gebrauchen, wo die Tapferkeit allein entscheiden mußte: bei den Achajern hingegen und Macedoniern war es umgekehrt. Die Arcadier waren durch ihre ältesten Gesetze verbunden, alle die Music zu lernen, und dieselbe bis in das dreißigste Jahr ihres Alters beständig zu treiben, um die Gemüther und Sitten, welche wegen des rauhen Himmels in ihrem gebirgigten Lande störrisch und wild gewesen sein würden, sanft und liebreich zu machen; und sie waren daher die redlichsten und wohlgesittetsten Menschen unter allen Griechen. Die Cynäther allein unter ihnen, welche von dieser Verfassung abgingen, und die Musik nicht lernen und üben wollten, verfielen wiederum in ihre natürliche Wildheit, und wurden von allen Griechen verabscheut.

In Ländern, wo nebst dem Einflusse des Himmels einiger Schatten der ehemaligen Freiheit mitwirkt, ist die gegenwärtige Denkungsart der ehemaligen sehr ähnlich; dieses zeigt sich noch jetzt in Rom, wo der Pöbel unter der Priesterlichen Regierung eine ausgelassene Freiheit genießt. Es würde noch jetzt aus dem Mittel desselben ein Haufen der streitbarsten und unerschrockensten Krieger zu sammeln sein, die, wie ihre Vorfahren, dem Tode trotzten, und Weiber unter dem Pöbel, deren Sitten weniger verderbt sind, zeigen noch jetzt Herz und Muth, wie die alten Römerinnen; welches mit ausnehmenden Zügen zu beweisen wäre, wenn es unser Vorhaben erlaubte.

Das vorzügliche Talent der Griechen zur Kunst zeigt sich noch jetzt in dem großen fast allgemeinen Talente der Menschen in den wärmsten Ländern von Italien; und in dieser Fähigkeit herrscht die Einbildung, so wie bei den denkenden Britten die Vernunft über die Einbildung. Es hat Jemand nicht ohne Grund gesagt, daß die Dichter jenseits der Gebirge durch Bilder reden, aber wenig Bilder geben; man muß auch gestehen, daß die erstaunenden theils schrecklichen Bilder, in welchen Miltons Größe mit besteht, kein Vorwurf eines edlen Pinsels, sondern ganz und gar ungeschickt zur Malerei sind. Die Miltonischen Beschreibungen sind, die einzige Liebe im Paradiese ausgenommen, wie schön gemalte Gorgonen, die sich ähnlich und gleich fürchterlich sind. Bilder vieler andern Dichter sind dem Gehöre groß, und klein dem Verstande. Im Homero aber ist alles gemalt, und zur Malerei erdichtet und geschaffen. Je wärmer die Länder in Italien sind, desto größere Talente bringen sie hervor, und desto feuriger ist die Einbildung, und die Sicilianischen Dichter sind voll von seltenen, neuen und unerwarteten Bildern. Diese feurige Einbildung aber ist nicht aufgebracht und aufwallend, sondern wie das Temperament der Menschen, und wie die Witterung dieser Länder ist, mehr gleich, als in kälteren Ländern: denn ein glückliches Phlegma wirkt die Natur häufiger hier, als dort.

Wenn ich von der natürlichen Fähigkeit dieser Nation zur Kunst rede, so schließe ich dadurch diese Fähigkeit in einzelnen oder vielen unter andern Völkern nicht aus, als welches wider die offenbare Erfahrung sein würde. Denn Holbein und Albrecht Dürer, die Väter der Kunst in Deutschland, haben ein erstaunendes Talent in derselben gezeigt, und wenn sie, wie Raphael, Correggio und Titian, aus den Werken der Alten hätten lernen können, würden sie eben so groß, wie diese, geworden sein, ja diese vielleicht übertroffen haben. Denn auch Correggio ist nicht, wie es insgemein heißt, ohne Kenntniß des Alterthums zu seiner Größe gelangt: dessen Meister Andreas Mantegna kannte dasselbe, und es finden sich von dessen Zeichnungen nach alten Statuen, in der großen Sammlung des Herrn Cardinal Alexander Albani; daher ihm [1]) Felicianus eine Sammlung alter Inschriften zueignete. Mantegna war in dieser Nachricht [2]) dem älteren Burmann ganz und gar unbekannt. Ob der Mangel der Maler unter den Engländern, welche keinen einzigen berühmten Mann aufzuweisen haben, und den Franzosen, ein Paar ausgenommen, welche, nach vielen aufgewendeten Kosten, fast in gleichen Umständen sind, aus angezeigten Gründen herrühren, lasse ich andere beurtheilen.

Ich glaube, den Leser durch allgemeine Kenntnisse der Kunst, und die Gründe von der Verschiedenheit derselben in ihren Ländern, zur Abhandlung der Kunst unter besondern Völkern, zubereitet zu haben.

---

[1]) Pignor. Symbol. epist. p. 19.
[2]) Praef. ad Inscr. Grut. p. 3.

Zweites Capitel.

Von der Kunst unter den Aegyptern, Phöniciern und Persern.

Erster Abschnitt.

Von der Kunst unter den Aegyptern.

I. Ursachen der Kunst der Aegypter.

Die Aegypter haben sich nicht weit von ihrem ältesten Stil in der Kunst entfernt, und dieselbe konnte unter ihnen nicht leicht zu der Höhe steigen, zu welcher sie unter den Griechen gelangt ist; wovon die Ursache theils in der Bildung ihrer Körper, theils in ihrer Art zu denken, und nicht weniger in ihren, sonderlich gottesdienstlichen, Gebräuchen und Gesetzen, auch in der Achtung und in der Wissenschaft der Künstler, kann gesucht werden. Dieses begreift das erste Stück dieses Abschnitts in sich; das zweite Stück handelt von dem Stil ihrer Kunst, das ist, von der Zeichnung und Bekleidung ihrer Figuren; und in dem dritten Stücke wird von der Ausarbeitung ihrer Werke geredet.

Die erste von den Ursachen der Eigenschaft der Kunst unter den Aegyptern liegt in ihrer Bildung selbst, welche nicht diejenige Vorzüge hatte, die den Künstler durch Ideen hoher Schönheit reizen konnten. Denn die Natur war ihnen weniger, als den Etruriern und Griechen, günstig gewesen; welches eine Art [1]) Sinesischer Gestaltung, als die ihnen eigenthümliche Bildung, sowohl an Statuen, als auf Obelisken, und geschnittenen Steinen, beweist [2]): es konnten also ihre Künstler das Mannigfaltige nicht suchen. Eben diese Bildung findet sich an Köpfen der auf Mumien gemalten Personen, welche, so wie bei [3]) den Aethiopiern, genau nach der Aehnlichkeit des Verstorbenen werden gemacht sein worden, da die Aegypter

---

[1]) Diese Bemerkung hätten diejenigen, welche neulich viel von Uebereinstimmung der Sinesen mit den alten Aegyptern geschrieben haben, anwenden können.

[2]) Aus Kupfern kann man sich keinen bessern Begriff machen, von Bildung der Aegyptischen Köpfe, als aus einer Mumie beim Beger Thes. Brand. T. 3. p. 402. und aus einer andern, welche Gordon beschreibt: Essay towards explaning the hieroglyphical figures on the Coffin of an ancient Mummy, London, 1737. fol.

[3]) Herodot. L. 3. p. 108. l. 20.

in Zurichtung der todten Körper alles, was dieselben kenntlich machen konnte, so gar [1]) die Haare der Augenlieder, zu erhalten suchten. Vielleicht kam auch unter den Aethiopiern der Gebrauch, die Gestalt der Verstorbenen auf ihre Körper zu malen, von den Aegyptern her: denn unter dem Könige Psammetichus gingen 240,000 Einwohner aus Aegypten nach Aethiopien, welche hier[2]) ihre Sitten und Gebräuche einführten. Es dient auch hier zu bemerken, daß Aegypten [3]) von achtzehn Aethiopischen Königen beherrscht worden, deren Regierung in die ältesten Zeiten von Aegypten fällt. Die Aegypter waren außerdem[4]) von dunkelbrauner Farbe, so wie man dieselbe den Köpfen auf gemalten Mumien gegeben hat[5]).

Man will auch aus einer Anmerkung[6]) des Aristoteles behaupten, daß die Aegypter[7]) auswärts gebogene Schienbeine gehabt haben: die mit den Aethiopiern gränzten, hatten vielleicht, wie diese[8]), eingebogene Nasen. Ihre weiblichen Figuren haben, bei aller ihrer Dünnheit, die Brüste mit einem gar zu großem Ueberflusse behängt; und da die Aegyptischen Künstler, nach dem Zeugnisse eines[9]) Kirchen-Vaters, die Natur nachgeahmt haben, wie sie dieselbe fanden, so konnte man auch aus ihren Figuren auf das Geschöpfe des weiblichen Geschlechts daselbst schließen. Mit der Bildung der Aegypter kann eine große Gesundheit, welche sonderlich die Einwohner in Ober-Aegypten, nach dem[10]) Herodotus, vor allen Völkern genossen, sehr wohl bestehen, und dieses kann auch daraus geschlossen werden, daß an unzähligen Köpfen Aegyptischer Mumien, welche Prinz Radzivil gesehen, kein Zahn gemangelt, ja nicht einmal angefressen gewesen[11]). Die angeführte Mumie in Bologna kann auch darthun, daß es außerordentliche große Gewächse unter ihnen gegeben: denn dieser Körper hat eilf Römische Palmen in der Länge.

Was zum zweiten die Gemüths- und Denkungsart der Aegypter betrifft, so waren sie ein Volk, welches zur Lust und Freude[12]) nicht erschaffen schien. Denn die Music, durch welche die ältesten Griechen[13]) die Gesetze selbst annehmlicher zu machen suchten, und in welcher schon vor den Zeiten des Homerus[14]) Wettspiele angeordnet waren, wurde in Aegypten nicht ge-

---

[1]) Diod. Sic. L. 1 p. 82. l. 26.
[2]) Herodot. L. 2. p. 63. l. 25.
[3]) Ibid. p. 79. l. 19. conf. Diod. Sic. L. 1. p. 41. l. 36.
[4]) Herodot. L. 2. p. 70. l. 31.
[5]) Eine von solchen Mumien wurde von dem Herrn Cardinal Alexander Albani dem Instituto zu Bologna geschenkt; eine andere ist zu London; und beide haben ihren alten Sarg von frisch erhaltenem Sycomoro, welcher, so wie der Körper, bemalt ist. Die dritte bemalte Mumie ist zu Dresden unter den Königlichen Alterthümern. Da also die Gesichter auf allen diesen Mumien einerlei Farbe haben, so ist nicht zu behaupten, wie Gordon will, daß die London'sche Mumie eine Person aus Nubien gewesen sei.
[6]) Problem. Sect. 14. p. 113. l. 1. ed. Sylburg.
[7]) Pignor. Tab. Is. p. 53.
[8]) Conf. Bochart. Hieroz. P. 1. p. 969.
[9]) S. Theodoret. Serm. 3.
[10]) L. 3. p. 74. l. 27.
[11]) Radzivil. Peregrin. p. 190.
[12]) Ammian. Marcel. L. 22. c. 16. p. 346.
[13]) Plutarch. Lycurg. p. 75. & Pericl. p. 280.
[14]) Thucyd. L. 3. c. 104. conf. Taylor. ad Marm. Sandv. p. 13.

übt; ja es wird vorgegeben, es sei dieselbe verboten gewesen, wie man es auch [1]) von der Dichtkunst versichert. Weder in ihren Tempeln, noch bei ihren Opfern wurde, nach dem [2]) Strabo, ein Instrument gerührt. Dieses aber schließt die Music überhaupt, bei den Aegyptern, nicht aus, oder müßte nur von ihren ältesten Zeiten verstanden werden: denn wir wissen, daß die Weiber den Apis mit Musik auf den Nil führten, und es sind Aegypter auf Instrumenten spielend vorgestellt, so wohl auf dem Musaico des Tempels des Glücks zu Palestrina, als [3]) auf zwei Herculanischen Gemälden.

Diese Gemüthsart verursachte, daß sie sich [4]) durch heftige Mittel die Einbildung zu erhitzen, und den Geist zu ermuntern suchten. Die Melancholie dieser Nation brachte daher die ersten Eremiten hervor, und [5]) ein neuerer Scribent will irgendwo gefunden haben, daß zu Ende des vierten Jahrhunderts in Unter-Aegypten allein über siebenzig tausend Mönche gewesen.

Die Aegypter wollten unter strengen Gesetzen gehalten sein, und [6]) konnten gar nicht ohne König leben, welches vielleicht Ursach ist, warum Aegypten vom Homerus [7]) das bittere Aegypten genannt wird. Ihr Denken ging das Natürliche vorbei, und beschäftigte sich mit dem Geheimnißvollen.

In ihren Gebräuchen und Gottesdiensten bestanden die Aegypter auf eine strenge Befolgung der uralten Anordnung derselben, [8]) noch unter den Römischen Kaisern, und die Feindschaft einer Stadt gegen die andere über ihre Götter [9]) dauerte noch damals. Was einige Neuere auf ein dem Herodotus und Diodorus angedichtetes Zeugniß vorgeben, daß Cambyses den Götterdienst der Aegypter, und ihre Art die Todten zu balsamiren, gänzlich aufgehoben, ist so falsch, daß sogar die Griechen nach dieser Zeit ihre Todten, auf Aegyptische Art zurichten lassen, wie [10]) anderwärts angezeigt habe, aus derjenigen Mumie mit dem Worte ЄΥ+ΥΧΙ [11]) auf der Brust, die ehemals in dem Hause Della Valle zu Rom war, und jetzt unter den Königlichen Alterthümern in Dresden ist. Da sich die Aegypter unter dem Darius, des Cambyses Nachfolger [12]), empörten, so würden sie auch schon damals, wenn auch obiges Vorgeben Grund hätte, zu diesem Gebrauche zurückgekehrt sein.

Daß die Aegypter noch unter den Kaisern über ihren alten Gottes-

---

1) Dio Chrysost. p. 162.
2) L. 17. p. 814. C.
3) Pitt. Erc. T. 2. tav. 59. 60.
4) Bont. de Medic. Aegypt. p. 6.
5) Fleury Hist. Eccl. T. 5. l. 20. p. 29.
6) Herodot. L. 2. p. 93. l. 15.
7) Od. P. 448. conf. Blachwall's Enquiry of the Life of Homer. p. 245.
8) Conf. Walton ad Polyglot. Proleg. 2. §. 18.
9) Plutarch. de Is. et Osir. p. 677. l. 1.
10) Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke, p. 90.
11) Das Griechische Tau hatte bei den Griechen in Aegypten die Form eines Kreuzes, wie man in einer sehr schätzbaren alten Handschrift des Syrischen Neuen Testaments auf Pergament, in der Bibliothek der Augustiner zu Rom, sieht. Diese Handschrift in Folio ist im Jahre 616 verfertigt, und hat Griechische Randglossen. Unter andern merke ich hier das Wort Ι+ꓒΙϤЄ anstatt HTAIPE an.
12) Herodot. L. 6. p. 243. l. 2. et 5.

dienst gehalten haben, kann auch [1]) die Statue des Antinous im Campidoglio bezeugen, welche nach Art Aegyptischer Statuen gebildet ist, und so, wie derselbe, in diesem Lande, sonderlich in der Stadt, die von demselben den Namen [2]) Antinoea führte, verehrt worden. Eine ähnliche Figur von Marmor, so wie jene, etwas über Lebensgröße, befindet sich in dem Garten des Palastes Barbarini, und eine dritte, etwa von drei Palmen hoch, ist in der Villa Borghese: diese haben den steifen Stand mit senkrecht hängenden Armen, nach Art der ältesten Aegyptischen Figuren. Man sieht also, Hadrian mußte dem Bilde des Antinous, sollte er den Aegyptern ein Vorwurf der Verehrung werden, eine ihnen annehmliche und allein beliebte Form geben; und so, wie dieser Antinous, welcher zu Tivoli gestanden, gebildet ist, werden es auch die Statuen desselben in Aegypten gewesen sein.

Hierzu kam der Abscheu dieses Volks gegen alle fremde, sonderlich [3]) Griechische Gebräuche, vornehmlich ehe sie von den Griechen beherrscht wurden, und dieser Abscheu mußte ihre Künstler sehr gleichgültig gegen die Kunst unter andern Völkern machen; dieses hemmte den Lauf der Wissenschaft sowohl, als der Kunst. So wie ihre Aerzte keine andere Mittel, als die in den heiligen Büchern verzeichnet waren, vorschreiben durften, eben so war auch ihren Künstlern nicht erlaubt, von dem alten Stil abzugehen: denn ihre Gesetze schränkten den Geist auf die bloße Nachfolge ihrer Vorfahren ein, und untersagten ihnen alle Neuerungen. Daher berichtet [4]) Plato, daß Statuen, die zu seiner Zeit in Aegypten gemalt worden, weder in der Gestalt, noch sonst, von denen, welche tausend und mehr Jahre älter waren, verschieden gewesen [5]). Dieses ist zu verstehen von Werken, welche vor der Zeit der Griechischen Regierung in Aegypten von ihren eingebornen Künstlern gearbeitet worden.

Endlich liegt eine von den Ursachen der angezeigten Beschaffenheit der Kunst in Aegypten in der Achtung und in der Wissenschaft ihrer Künstler. Denn diese waren den Handwerkern gleich, und zu dem niedrigsten Stande gerechnet. Es wählte sich niemand die Kunst aus eingepflanzter Neigung, und aus besonderm Antriebe, sondern der Sohn folgte, wie in allen ihren Gewerken und Ständen, der Lebensart seines Vaters, und einer setzte den Fuß in die Spur des andern, so daß niemand scheint einen Fußtapfen gelassen zu haben, welcher dessen eigener heißen konnte. Folglich kann es keine verschiedene Schulen der Kunst in Aegypten, wie unter den Griechen, gegeben haben. In solcher Verfassung konnten die Künstler weder Erziehung, noch Umstände haben, die fähig waren, ihren Geist zu erheben, sich in das Hohe der Kunst zu wagen; es waren auch weder Vorzüge, noch Ehre für dieselben zu hoffen, wenn sie etwas Außerordentliches hervorgebracht hatten. Den Meistern der Aegyptischen Statuen kommt daher das Wort Bildhauer in seiner eigentlichen ersten Bedeutung zu: sie meißelten ihre Figuren nach einer festgesetzten Maaß und Form aus, und das Gesetz, nicht davon

[1]) Mus. Capit. T. 3. tab. 75.
[2]) Pausan. L. 8. p. 617. l. 16. conf. Pococke's Descr. of the East, T. 1. p. 73.
[3]) Herodot. L. 2. c. 78. 91.
[4]) Leg. L. 2. p. 656. C. D. E.
[5]) Daß nur in einem Theile von Aegypten Menschliche Figuren gearbeitet worden, daher die Einwohner desselben Menschenbilder [Ἀνθρωπόμορφοι] genannt worden, wie ein Griechischer Scribent der mittlern Zeit [Codin. Orig. Constant. p. 48.] vorgiebt, hat keinen Grund.

abzugehen, wird ihnen also nicht hart gewesen sein. Der Name eines einzigen Aegyptischen Bildhauers hat sich nach Griechischer Aussprache erhalten; er hieß Memnon [1]), und hatte drei Statuen am Eingange eines Tempels zu Theben gemacht, von welchen die eine die größte in ganz Aegypten war.

Was die Wissenschaft der Aegyptischen Künstler betrifft, so muß es ihnen an einem der vornehmsten Stücke der Kunst, nämlich an Kenntniß in der Anatomie, gefehlt haben; einer Wissenschaft, welche in Aegypten, so wie in China, gar nicht geübt wurde, auch nicht bekannt war: denn die Ehrfurcht gegen die Verstorbenen würde auf keine Weise erlaubt haben, eine Zergliederung todter Körper anzustellen; ja es wurde, wie Diodorus berichtet, als ein Mord angesehen, nur einen Schnitt in dieselbe zu thun. Daher auch der Paraschistes, wie ihn die Griechen nennen, oder derjenige, welcher die Körper zum Balsamiren durch einige Schnitte öffnete, unmittelbar nach dieser Verrichtung plötzlich davonlaufen mußte, um sich zu retten vor den Verwandten des Verstorbenen, und vor andern Umstehenden, welche jenen mit Flüchen und mit Steinen verfolgten. Es zeigt sich auch in der That die wenige Kenntniß der Aegyptischen Bildhauer in der Anatomie, nicht allein in einigen unrichtig angegebenen Theilen, sondern man könnte auch aus den wenig angezeigten Muskeln und Knochen, wovon ich unten reden werde, auf den Mangel der Kenntniß derselben schließen. Die Anatomie erstreckte sich in Aegypten nicht weiter, als auf die innern Theile, oder die Eingeweide; und auch diese eingeschränkte Wissenschaft, welche in der Zunft dieser Leute vom Vater auf den Sohn fortgepflanzt wurde, blieb vermuthlich für andere ein Geheimniß: denn bei Zurichtung der todten Körper war niemand außer ihnen zugegen. Man bemerkt an Aegyptischen Figuren auch gewisse Abweichungen von den natürlichen Verhältnissen, wie die Ohren an einigen Köpfen sind, welche höher, als die Nase, stehen, wie unter andern an den Sphinxen zu sehen ist: an einem unten angeführten Kopfe in der Villa Altieri mit eingesetzten Augen, stehen die Ohren mit den Augen gerade, das ist, das Ohrläppchen steht fast in gerader Linie mit den Augen.

II. Von dem Stil der Kunst der Aegypter.

Das zweite Stück dieses Abschnitts von dem Stil der Kunst unter den Aegyptern, welcher die Zeichnung des Nackenden, und die Bekleidung ihrer Figuren in sich begreift, ist in drei Absätze zu fassen. In den zwei ersten derselben wird gehandelt von dem älteren, und nachher von dem folgenden und spätern Stil der Aegyptischen Bildhauer, und in dem dritten Absatze von den Nachahmungen Aegyptischer Werke, durch Griechische Künstler gemacht. Ich werde unten darzuthun suchen, daß die wahren alten Aegyptischen Werke von zweifacher Art sind, und daß man in ihrer eigenen Kunst zwei verschiedene Zeiten setzen müsse: die erste hat vermuthlich gedauert, bis Aegypten durch den Cambyses erobert wurde, und die zweite Zeit, so lange eingeborne Aegypter, unter der Persischen, und nachher unter der Griechischen Regierung, in der Bildhauerei arbeiteten; die Nachahmungen aber der Aegyptischen Werke sind vermuthlich alle unter dem Kaiser Hadrian gemacht. In einem jeden von diesen dreien Absätzen ist zum ersten von

---

[1]) Diod. Sic. L. 1. p. 44. l. 24.

der Zeichnung des Nackenden, und zum zweiten von der Bekleidung ihrer Figuren zu reden.

In dem ältern Stil hat die Zeichnung des Nackenden deutliche und begreifliche Eigenschaften, welche dieselbe nicht allein von der Zeichnung anderer Völker, sondern auch von dem spätern Stil der Aegypter unterscheiden; und diese finden sich und sind zu bestimmen sowohl in dem Umkreise, oder in der Umschreibung und dem Conturn des Ganzen der Figur, als in der Zeichnung und Bildung eines jeden Theils insbesondere. Die allgemeine und vornehmste Eigenschaft der Zeichnung in diesem Stil des Nackenden, ist das Gerade, oder die Umschreibung der Figur in wenig ausschweifenden und mäßig gewölbten Linien. Eben dieser Stil findet sich in ihrer Baukunst und in ihren Verzierungen; daher fehlt ihren Figuren die Grazie (Gottheiten, die den Aegyptern[1]) unbekannt waren) und das Malerische, welches Strabo[2]) von ihren Gebäuden sagt. Der Stand der Figuren ist steif und gezwungen; aber parallel dichtzusammen stehende Füße, wie sie einige alte Scribenten anzuzeigen scheinen, und wie dieselben an einigen Etrurischen Figuren sind, hat keine einzige übrig gebliebene Aegyptische Figur, auch die zwei Colossalischen Statuen ohnweit den Ruinen von Theben nicht, wie die neuesten und beglaubten Berichte darthun. Die Füße, welche wahrhaftig alt sind, stehen parallel, und nicht auswärts, aber wie ein geschobenes Parallel-Lineal; einer steht voraus vor dem andern. An einer männlichen Aegyptischen Figur von vierzehn Palmen hoch in der Villa Albani, ist die Weite von einem Fuße zum andern über drei Palme. Die Arme hängen gerade herunter längst den Seiten, an welche sie, wie fest angedrückt, vereinigt liegen, und folglich haben dergleichen Figuren gar keine Handlung, welche durch Bewegung der Arme und der Hände ausgedrückt wird. Diese Unbeweglichkeit derselben ist ein Beweis, nicht der Ungeschicklichkeit ihrer Künstler, sondern von einer in Statuen gesetzten und angenommenen Regel, nach welcher sie, wie nach einem und eben demselbeu Muster, gearbeitet haben: denn die Handlung, welche sie ihren Figuren gegeben, zeigt sich an Obelisken, und auf andern Werken. Verschiedene Figuren sitzen auf untergeschlagenen Beinen, oder auf dem Knie,. welche man daher Engonases[3]) nennen könnte, und in dieser Stellung waren die drei Dii Nixi,[4]) welche vor den drei Capellen des Olympischen Jupiters zu Rom standen.

In der großen Einheit der Zeichnung ihrer Figuren sind die Knochen und Muskeln wenig, Nerven und Adern aber gar nicht angedeutet: die Knie, die Knöchel des Fußes, und eine Anzeige vom Ellenbogen zeigen sich erhaben, wie in der Natur. Der Rücken ist wegen der Säule, an welche ihre Statuen aus einem Stücke mit derselben gestellt sind, nicht sichtbar. Der angeführte Antinous hat den Rücken frei. Die wenig ausschweifende Umrisse ihrer Figuren sind zugleich eine Ursache der engen und zusammengezogenen Form derselben, durch welche Petronius[5]) den Aegyptischen Stil in der Kunst bedeutet. Es unterscheiden sich auch

---

[1]) Herodot. L. 2. p. 69. l. 12.
[2]) Geogr. L. 17. p. 806. A.
[3]) Cic. de nat. deor. L. 2. c. 52.
[4]) v. Fest. Dii Nixi.
[5]) Satyr. c. 2. p. 13. edit. Burm.

Aegyptische, sonderlich männliche Figuren, durch den ungewöhnlich schmalen Leib über der Hüfte.

Diese angegebene Eigenschaften und Kennzeichen des Aegyptischen Stils, sowohl die Umschreibung und die Formen in fast geraden Linien, als die wenige Andeutung der Knochen und Muskeln, leiden eine Ausnahme in den Thieren der Aegyptischen Kunst. Unter diesen sind sonderlich anzuführen [1]) ein großer Sphinx von Basalt, in der Villa Borghese, ein anderer großer Sphinx von Granit unter den Königlichen Alterthümern zu Dresden [2]), zwei Löwen am Aufgange zum Campidoglio, und [3]) zwei andere an der Fontana Felice. Diese Thiere sind mit vielem Verständnisse, mit einer zierlichen Mannigfaltigkeit sanft ablenkender Umrisse, und flüssig unterbrochener Theile gearbeitet. Die großen Umdreher, welche an den menschlichen Figuren unbestimmt übergangen sind, erscheinen an den Thieren, nebst der Röhre der Schenkel, und andern Gebeinen, mit nachdrücklicher Zierlichkeit ausgeführt; und gleichwohl sind die Hieroglyphen auf der Base des Sphinx zu Dresden, und die Löwen an besagter Fontana deutliche Anzeigen Aegyptischer Werke. Die Sphinxe an dem Obelisko der Sonnen, welcher im Campo Marzo liegt, sind in eben dem Stil, und in den Köpfen ist eine große Kunst und Fleiß. Aus dieser Verschiedenheit des Stils zwischen den Figuren und Thieren ist zu schließen, daß, da jene Gottheiten, oder heilige Personen vorstellen, die Bildung derselben allgemein bestimmt gewesen, und daß in Thieren die Künstler mehrere Freiheit gehabt, sich zu zeigen. Man stelle sich das Systema der alten Kunst der Aegypter, in Absicht der Figuren, wie das Systema der Regierung zu Creta und zu Sparta vor, wo von den alten Verordnungen ihrer Gesetzgeber keinen Fingerbreit abzuweichen war; die Thiere wären in diesem vernünftigen Zirkel nicht begriffen gewesen.

Zum zweiten sind in der Zeichnung des Nackenden vornehmlich die äußern Theile Aegyptischer Figuren zu betrachten, das ist, der Kopf, die Hände und die Füße. An dem Kopf sind die Augen platt und schräg gezogen, welche insgemein nicht tief, wie an Griechischen Statuen, sondern mit der Stirne gleich liegen; daher auch der Augenknochen, auf welchem die Augenbrauen mit einer erhobenen Schärfe angedeutet sind, platt ist. Die Augenbrauen, die Augenlieder, und der Rand der Lippen, sind mehrentheils durch eingegrabene Linien angedeutet. An einem der ältesten weiblichen Köpfe über Lebensgröße, von grünlichem Basalt, in der Villa Albani, welcher hohle Augen hat, sind die Augenbrauen durch einen erhobenen platten Streif, in der Breite des Nagels am kleinen Finger, gezogen, und dieser erstreckt sich bis in die Schläfe, wo derselbe eckigt abgeschnitten ist; von dem untern Augenknochen geht eben so ein Streif bis dahin, und endigt sich eben so abgeschnitten. Von dem sanften Profil an Griechischen Köpfen hatten die Aegypter keine Kenntniß, sondern es ist der Einbug der Nase, wie in der gemeinen Natur; der Backen-Knochen ist stark angedeutet und erhoben; das Kinn ist allezeit kleinlich, und das Oval des Gesichts ist dadurch unvollkommen. Der Schnitt des Mundes, oder der Schluß

[1]) Kircher. Oedip. Aeg. T. 3. p. 469.

[2]) Dieses schätzbare Werk der Aegyptischen Kunst war ehemals in dem Pallaste Chigi zu Rom.

[3]) Kircher. l. c. p. 463.

der Lippen, welcher sich in der Natur, wenigstens der Griechen und Europäer, gegen die Winkel des Mundes mehr unterwärts zieht, ist an Aegyptischen Köpfen hingegen aufwärts gezogen. Von allen männlichen Figuren in Stein, hat nur eine einzige einen Bart. Dieses ist ein Kopf über Lebensgröße, mit der Brust von Basalt, in der Villa Ludovisi; es ist derselbe ziegelförmig und ganz platt gearbeitet, und die Locken desselben sind durch verschiedene gleichlaufende Bogen angedeutet.

Die Hände haben eine Form, wie sie an Menschen sind, welche nicht übelgebildete Hände verdorben oder vernachlässigt haben. Die Füße unterscheiden sich von Füßen Griechischer Figuren dadurch, daß jene platter und ausgebreiteter sind, und daß die Zehen, welche völlig platt liegen, einen geringen Abfall in ihrer Länge haben, und, wie die Finger, ohne Andeutung der Glieder sind. Es ist auch die kleine Zehe nicht gekrümmt, noch einwärts gedrückt, wie an Griechischen Füßen: also werden auch die Füße des Memnons, so wie Pococke[1]) dieselben zeichnen lassen, nicht beschaffen und gebildet sein. Die Kinder in Aegypten gingen zwar barfuß[2]), und ihre Zehen litten keinen Zwang; aber die angezeigte Form der Füße entsteht nicht durch Gehen mit bloßen Füßen, sondern es muß auch dieselbe als eine von ihren ersten Figuren beibehaltene Bildung angesehen werden. Die Nägel sind nur durch eckigte Einschnitte angedeutet, ohne alle Rundung und Wölbung.

An den Aegyptischen Statuen im Campidoglio, an welchen sich die Füße erhalten haben, sind dieselben, wie selbst am Apollo im Belvedere, von ungleicher Länge; der tragende und rechte Fuß ist an einer von jenen um drei Zolle eines Römischen Palms länger, als der andere. Diese Ungleichheit der Füße aber ist nicht ohne Grund: denn man hat dem tragenden und hinterwärts stehenden Fuße, so viel mehr geben wollen, als er in der Ansicht durch das Zurückweichen verlieren könnte. Der Nabel ist an Männern sowohl, als Weibern, ungewöhnlich tief und hohl gearbeitet. Ich wiederhole hier, was in der Vorrede allgemein erinnert worden, daß man nicht aus Kupfern urtheilen könne: denn an den Aegyptischen Figuren beim Boißard, Kircher, Montfaucon und anderen, findet sich kein einziges von den angegebenen Kennzeichen des Aegyptischen Stils. Ferner ist genau zu beobachten, was an Aegyptischen Statuen wahrhaftig alt, und was ergänzt ist. Das Untertheil des Gesichts an der vermeinten Isis[3]) im Campidoglio (welche die einzige unter den vier größten Statuen daselbst von schwarzem Granite ist) ist nicht alt, sondern ein neuer Ansatz; welches ich anzeige, weil es Wenige wissen und finden können: es sind auch an dieser und an den zwei andern Statuen von rothem Granite Arme und Beine ergänzt. Eine sitzende weibliche Statue in dem Pallaste Barberini, welche nach Art einer andern männlichen Figur[4]) beim Kircher[5]), einen kleinen Anubis in einem Kasten vor sich hält, hat einen neuen Kopf.

[1]) Descr. of the East, T. 1. p. 104.
[2]) Diod. Sic. L. 1. p. 72. l. 40.
[3]) Montfauc. Ant. expl. Suppl. 1. pl. 36. Mus. Capit. T. 3. tav. 76.
[4]) Oed. Aeg. T. 3. p. 496. 497.
[5]) Diese knieende Statue von schwärzlichem Granite stand zu Rignano auf der Straße von Rom nach Loreto, und befindet sich in der Villa Albani. Es ist dieselbe beim Kircher ganz falsch gezeichnet; denn man sieht bei ihm in dem Kasten nur eine Figur, und es sind deren drei neben einander.

An dieses Stück von der Zeichnung des Nackenden würde am bequemsten dasjenige anzuhängen sein, was zum Unterricht derer, welche die Kunst studiren, von der besonderen Gestaltung göttlicher Figuren bei den Aegyptern, und von den sinnlich gemachten Eigenschaften und Verrichtungen derselben zu sagen wäre. Weil hiervon aber zum Ueberfluß von andern gehandelt worden, so will ich mich auf einige Anmerkungen einschränken.

Von Gottheiten, welchen man einen Kopf der Thiere gegeben, in welchen die Aegypter jene verehrten, haben sich wenige in Statuen erhalten. Es sind dieselbe eine oben angeführte Statue in Lebensgröße [1]) mit einem Sperber-Kopfe, welche den Osiris vorstellt, im Pallaste Barberini; eine andere Statue von gleicher Größe mit einem Kopfe, welcher etwas von einem Löwen, von einer Katze, und vom Hunde hat, in der Villa Albani; und eine kleine sitzende Figur mit einem Hunds-Kopfe, in eben dieser Villa: alle drei sind von schwärzlichem Granite. Der Kopf der zweiten von diesen Figuren ist auf dessen Hintertheile mit der gewöhnlichen Aegyptischen Haube bedeckt, welche in viele Falten gelegt, rundlich vorne, und hinten über die Achseln an zwei Palme lang herunter hängt. Auf dem Kopfe erhebt sich ein sogenannter Limbus senkrecht über einen Palm in die Höhe: mit einem Limbo wurden nachher die Bildnisse [2]) der Götter, der Kaiser und der Heiligen vorgestellt. Denjenigen, welche, wie Warburthon, unter den göttlichen Figuren die von dieser Art für jünger, als die ganz menschlichen Figuren, halten wollen, kann man versichern, daß die angeführten Figuren eben so alt, wo nicht älter scheinen, als die ältesten Figuren im Campidoglio, an welchen die menschliche Gestalt nicht geändert ist. Der Anubis [3]) von schwarzem Marmor, im Campidoglio, ist kein Werk Aegyptischer Kunst, sondern zur Zeit des Kaiser Hadrianus gemacht.

Strabo [4]), nicht Diodorus, nach dem Pococke, berichtet von einem Tempel zu Theben, daß innerhalb demselben keine menschlichen Figuren, sondern bloß Thiere gesetzt gewesen, und diese Bemerkung will Pococke [5]) auch bei andern daselbst erhaltenen Tempeln gemacht haben. Unterdessen finden sich jetzt mehr Aegyptische Figuren, welche aus ihren beigelegten Zeichen Gottheiten scheinen, in völliger menschlichen Gestalt, als mit dem Kopfe eines Thieres vorgestellt, wie dieses unter andern die bekannte Isische Tafel, die in dem Museo des Königs von Sardinien, zu Turin, ist, beweisen kann. Isis [6]) mit Hörnern auf dem Kopfe findet sich auf keinem alten Denkmale dieses Volkes [7]). Die weiblichen Figuren im Campidoglio aber können am füglichsten auf diese Göttin gedeutet werden. Priesterinnen derselben können es nicht sein, weil kein Weib [8]) dieses Amt in Aegypten führte. Die männlichen Figuren an eben dem Orte können auch Statuen der Hohenpriester zu Theben sein, welche alle daselbst standen.

---

[1]) Kirch. Oed. Aeg. T. 3. p. 501. Donati Roma, p. 60.
[2]) Pitt. Ercol. T. 2. tav. 10.
[3]) Mus. Capit. T. 3. tav. 85.
[4]) L. 17. p. 1158. 1159. ed. Amst.
[5]) Descr. of the East. T. 1. p. 95.
[6]) Diod. L. 1. p. 11. l. 12.
[7]) Es finden sich zwei Köpfe der Isis mit Hörnern auf geschnittenen Steinen in dem Stoßischen Museo, (p. 11. no. 40. 41.) aber diese sind von späterer Zeit und Römische Arbeiten.
[8]) Herodot. L. 2. p. 64. l. 42.

Von den Flügeln der Aegyptischen Gottheiten wird in dem dritten Absatze dieses zweiten Stückes geredet. Es kann auch hier bemerkt werden, daß das Sistrum keiner Figur, auf irgend einem alten Aegyptischen Werke in Rom, in die Hand gegeben ist, ja man sieht dieses Instrument auf denselben, außer auf dem Rande der Isischen Tafel, gar nicht vorgestellt, und Diejenigen irren sich, welche, wie Bianchini [1]), es auf mehr, als auf einem Obelisko, wollen gefunden haben. Hiervon habe ich schon [2]) an einem anderen Orte geredet. Die Stäbe der Gottheiten haben insgemein, anstatt des Kopfs, einen Vogel-Kopf, nach der Art, wie die Aegypter und andere Völker dieselben zierten, wie die sitzenden Figuren auf beiden Seiten [3]) einer großen Tafel von rothem Granite in dem Garten des Pallastes Barberini, und nicht da, wo man dem Pococke schrieb. Dieser Vogel ist vermuthlich derjenige, welchen die Einwohner jetzt Abukerdan [4]) nennen, in der Größe eines kleinen Kranichs. Auch die Griechen [5]) trugen Stäbe, oben mit Vögeln geziert. Bei den Assyriern war, nach dem Herodotus, ein Apfel, Rose, Lilie, Adler, oder sonst etwas oben darauf geschnitzt. Es war also der Adler oben auf dem Stabe des Jupiters, welchen Pindarus [6]) beschreibt, und wie man ihn an einem schönen Altare in der Villa Albani sieht, aus dem gemeinen Gebrauche genommen.

Die Sphinxe der Aegypter haben beiderlei Geschlecht, das ist, sie sind vorne weiblich, und haben einen weiblichen Kopf, und hinten männlich, wo sich die Hoden zeigen. Dieses ist noch von Niemand angemerkt. Ich gab dieses [7]) aus einem Steine des Stoßischen Musei an, und ich zeigte dadurch die Erklärung der bisher nicht verstandenen Stelle [8]) des Poeten Philemon, welcher von männlichen Sphinxen redet, sonderlich da auch die Griechischen Künstler [9]) Sphinxe mit einem Barte bildeten. Dieses fand ich auf einer Zeichnung in der großen Sammlung der Zeichnungen des Herrn Card. Alex. Albani, und ich glaubte, das Stück, wovon diese Zeichnung genommen war, sei verloren gegangen. Es kam dasselbe aber nachher in der Garderobe des Farnesischen Pallastes zum Vorschein, und ist eine erhobene Arbeit von gebrannter Erde. Damals hatte ich die Hoden der Aegyptischen Sphinxe noch nicht bemerkt. Herodotus, wenn er die Sphinxe [10]) ἀνδρόσφιγγες nennt, hat nach meiner Meinung die beiden Geschlechter derselben andeuten wollen. Besonders zu merken sind die Sphinxe an den vier Seiten der Spitze des Obelisks der Sonnen, welche Menschen-Hände haben, mit spitzigen einwärts gekrümmten Nägeln reißender Thiere. Es ist derselbe zu Anfang des Capitels in Kupfer vorgestellt.

In dem zweiten Absatze des ältern Aegyptischen Stils von der Bekleidung ihrer Figuren, merke ich zuerst an, daß dieselbe vornehmlich [11])

---

[1]) de Sistr. p. 17.
[2]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, Pref. p. XVII.
[3]) Pococke's Descr. of the East, Vol. 2. pl. XCI.
[4]) Voy. de Monconys, T. I. p. 198.
[5]) Schol. Av. Aristoph. v. 510. conf. Bergler. not. ad h. 1.
[6]) Pyth. l. v. 10.
[7]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, Pref. p. 8. n. 31. conf p. 4. n. 7.
[8]) ap. Athen. Deipnos. L 14. p. 659. B.
[9]) Pref. à la Descript. cit. p. XVII.
[10]) L. 2. p. 100. l. 17.
[11]) Plutarch, de Is. et Osir. p. 628. conf. Barnes. ad Eurip. Troad. v. 128.

von Leinen war, welches in diesem Lande[1]) häufig gebaut wurde, und ihr Rock, Calasiris genannt, an welchem unten[2]) ein gekräuselter Streif oder Rand mit vielen Falten genäht war, ging ihnen[3]) bis auf die Füße, über welchen die Männer einen weißen Mantel von Tuch schlugen. Die männlichen Figuren aber sind alle nackend, sowohl in Statuen, als an Obelisken, und auf andern Werken, bis auf einen Schurz, welcher über die Hüften angelegt ist, und den Unterleib bedeckt. Dieser Schurz ist in ganz kleine Falten gebrochen. Da dieses aber vermuthlich göttliche Figuren sind, so kann, wie bei den Griechen, dieselben nackend vorzustellen, angenommen sein; oder es wäre als eine Vorstellung der ältesten Tracht daselbst angesehen, welche bei den Arabern noch lange hernach geblieben war: denn diese hatten nichts[4]), als einen Schurz um den Leib und Schuhe an Füßen.

In diesem älteren Stil ist die Bekleidung sonderlich an weiblichen Figuren nur durch einen hervorspringenden oder erhobenen Rand, an den Beinen und am Halse, angedeutet, wie an einer vermeinten Isis im Campidoglio, und an zwei andern Statuen daselbst zu sehen ist. Um den Mittelpunct der Brüste von der einen, wo die Warzen stehen würden, ist ein kleiner Zirkel eingegraben angedeutet, und von demselben gehen viel dicht neben einander liegende Einschnitte, wie Radii eines Zirkels, an zwei Finger breit auf den Brüsten herum. Und dieses könnte für einen ungereimten Zierrath angesehen werden. Ich bin aber der Meinung, daß hierdurch die Falten eines dünnen Schleiers, welcher die Brüste bedeckt, angedeutet werden sollten. Denn an einer Aegyptischen Isis, aber vom späteren und schöneren Stil, in der Villa Albani, sind auf den Brüsten derselben, welche dem ersten Anblicke entblößt zu sein scheinen, fast unmerkliche erhobene Falten gezogen, welche in eben der Richtung sich von dem Mittelpuncte der Brüste ausbreiten. An dem Leibe jener Figuren muß die Kleidung bloß gedacht werden. In eben dieser Form ist eine bekleidete Isis[5]) auf einer Mumie gemalt, und die zwanzig Colossalische Statuen der Beischläferinnen Königs Mycerinus, von Holz, welche Herodotus[6]) für nackend angesehen; werden vielleicht eine ähnliche Anzeigung der Kleidung gehabt haben; wenigstens findet sich jetzt keine einzige völlig nackte Aegyptische Figur. Eben dieses bemerkt Pococke[7]) an einer sitzenden Isis, welche, ohne einen hervorspringenden Rand über die Knöchel des Fußes, für ganz nackend zu halten wäre; daher er sich diese Bekleidung als ein feines Nesseltuch vorstellt, wovon noch jetzt die Weiber im Orient, wegen der großen Hitze, Hemden tragen.

In einer besonderen Art ist die vorher angeführte sitzende Figur in der Gallerie Barberini gekleidet: es erweitert sich der Rock von oben bis

---

[1]) Salmasius (Exercit. in Solin. p. 998. B.) will aus einer Stelle des Dichters Gratius schließen, daß das Leinen in Aegypten kaum zugereicht habe, die Priester zu kleiden. Unterdessen gedenkt Plinius vier Arten von Aegyptischen Leinen, und der Dichter scheint nur die Menge der Priester haben anzeigen wollen.

[2]) Herodot. L. 2. p. 75. l. 11.

[3]) Bochart. Phal. &. Can. p. 416. l. 24.

[4]) Strabo Geogr. L. 16. p. 784. A. conf. Vales. ad Ammian. L. 14. c. 4. p. 14.

[5]) Gordon Essay etc. l. c.

[6]) L. 2 p. 95. l. 36.

[7]) l. c. p. 212.

unten, wie eine Glocke, ohne Falten. Man kann sich davon aus einer Figur, welche Pococke[1]) beibringt, einen Begriff machen. Eben auf diese Art ist der Rock einer sehr alten weiblichen Figur, von schwärzlichem Granite, drei Palme hoch, in dem Museo Hrn. Urbano Rolandi zu Rom gemacht; und weil sich derselbe unten nicht erweitert, sieht das Untertheil dieser Figur einer Säule ähnlich. Es hält dieselbe einen sitzenden Cynocephalus, auf einem Kästchen, mit vier säulenweis gesetzten Reihen von Hieroglyphen, vor der Brust. Die Füße an derselben sind nicht sichtbar.

Die erhabenen übermalten Figuren, welche sich zu Theben erhalten haben, sollen[2]), wie des Osiris Kleidung gemalt war, [3]) ohne Abweichung, und ohne Licht und Schatten sein. Dieses aber muß uns nicht so sehr, als dem, der es berichtet, befremden: denn alle erhobene Werke bekommen Licht und Schatten durch sich selbst, sie mögen in weißem Marmor, oder von einer andern einzigen Farbe sein, und es würde alles an ihnen verworren werden, wenn man im Uebermalen derselben, mit dem Erhobenen und Vertieften es wie in der Malerei halten wollte. Es finden sich übrigens in Aegypten auch[4]) andere Stücke von übermalten erhobenen Arbeiten.

Es ist auch von den übrigen Stücken der Aegyptischen Kleidung etwas zu reden. Die Männer gingen insgemein mit unbedecktem Haupte, und waren hierin das Gegentheil der Perser, wie Herodotus über die verschiedene Härte der Hirnschädel der auf beiden Seiten in der Schlacht mit den Persern gebliebenen, anmerkt. Die männlichen Figuren der Aegypter haben den Kopf entweder mit einer Haube, oder Mütze bedeckt, als Götter oder Könige. Die Haube hängt an etlichen in zwei breiten, oder auch auswärts rundlichen Streifen, über die Achseln, sowohl gegen die Brust, als auf den Rücken herunter. Die Mütze gleicht theils einer Bischofs-Mütze, (Mitra) theils ist sie oben platt, nach der Art, wie man sie vor zweihundert Jahren trug, wie z. E. die Mütze des älteren Aldus gestaltet ist. Die Haube nebst der Mitra haben auch Thiere; jene sieht man am Sphinxe, und diese am Sperber. Ein großer Sperber von Basalt, mit einer Mitra, ohngefähr drei Palme hoch, befindet sich in dem Museo gedachten Rolandi. Die oben platte Mütze wurde mit zwei Bändern unter dem Kinn gebunden, wie man an einer einzigen sitzenden Figur von vier Palmen, in schwarzem Granite, in eben diesem Museo sieht. Auf dieser Mütze erhebt sich, einen Palm in die Höhe, derjenige Zierrath, welcher unter andern auf der Mütze einer Figur an der Spitze des Barberinischen Obelisci steht. Man will diesen Zierrath für das Gesträuch[5]) des Diodorus halten, welches ein Haupt-Schmuck der Könige war. Einige Figuren, sowohl männliche als weibliche, haben vier Reihen, welche Steine, Perlen und dergleichen vorstellen, als eine Mantille, über die Brust hängen, welcher Zierrath sich sonderlich an Canopen und Mumien findet.

Weibliche Figuren haben allezeit den Kopf mit einer Haube bedeckt, und dieselbe ist zuweilen in fast unzählige kleine Falten gelegt, wie sie der

---

[1]) I. c. p. 284.
[2]) Plut. de Is. et Osir. p. 680.
[3]) Norden's Travels in Egypt. Pref. p. XX. XXII. T. 2. p. 51.
[4]) Pococke's Descr. of the East, T. 1. p. 77.
[5]) Warburthon Essay des Hierogl.

angeführte Kopf von grünem Basalt in der Villa Albani hat. An dieser Haube ist auf der Stirn ein länglich eingefaßter Stein vorgestellt, und an diesem Kopfe allein ist der Anfang von Haaren über der Stirn angedeutet.

Von besonderem Haupt-Putze will ich hier nur dasjenige berühren, was von andern nicht bemerkt ist. Es finden sich Aufsätze von fremden Haaren, wie ich an einem der ältesten weiblichen ägyptischen Köpfe in der Villa Altieri zu sehen glaube. Diese Haare sind in unzählige ganz kleine geringelte Locken gelegt, und hängen vorwärts von der Achsel herunter: es sind, glaube ich, an tausend kleine Löckchen, welche jedesmal an eignen Haaren zu machen, zu mühsam gewesen wäre. Umher geht da, wo der Haarwuchs auf der Stirne anfängt, ein Band, oder Diadema, welches vorn auf dem Kopfe gebunden ist. Mit diesem Haar-Putze kann ein weiblicher Kopf im Profil von erhobener Arbeit verglichen werden, welcher auf dem Campodoglio, außen an der Wohnung des Senators von Rom, unter andern Köpfen und erhobenen Arbeiten, eingemauert ist. Die Haare desselben sind in viel hundert Locken gelegt, vorgestellt. Dieser Kopf wird auch unten im dritten Stücke berührt. Ein ähnlicher Aufsatz[1]) beim Pococke, dessen innere Seite glatt ist, bestätigt meine Meinung; hier zeigt sich, was wir jetzt nennen, das Netz, worauf die Haare genäht sind. Ich weiß also nicht, ob ein solcher Aufsatz an einer ägyptischen Statue im Campidoglio aus Federn gemacht ist, wie[2]) in der Beschreibung derselben angenommen wird. Da es gewiß ist, daß den Carthaginensen Aufsätze von fremden Haaren bekannt waren, welche Hannibal[3]) auf seinem Zuge durch das Land der Ligurier trug, so wird der Gebrauch derselben bei Aegyptern auch dadurch wahrscheinlich. Eine andere besondere Tracht war die einzige Locke, welche man an dem beschornen Kopfe einer Statue von schwarzem Marmor[4]) im Campidoglio, auf der rechten Seite, an dem Ohr, hängen sieht: es ist eine ägyptische Nachahmung, und wird unten angeführt. Diese Locke ist weder in dem Kupfer, noch in der Beschreibung derselben, angezeigt. Von einer solchen einzigen Locke an dem beschornen Kopfe eines Harpocrates habe ich in der Beschreibung der Stoßischen geschnittenen Steine geredet, wo auch eine solche Locke an einer Figur eben dieser Gottheit, welche Herr Graf Caylus[5]) bekannt gemacht, angezeigt habe. Hierdurch wird Macrobius erklärt[6]), welcher berichtet, daß die Aegypter die Sonne mit beschornem Haupte vorstellten, außer den Locken auf der rechten Seite. Cuper[7]), welcher, ohne dieses bemerkt zu haben, will, daß die Aegypter unter dem Harpocrates auch die Sonne verehrten, irret also nicht, wie ihm ein neuerer Scribent[8]) vorwirft. In dem Museo des Collegii S. Ignatii zu Rom findet sich ein kleiner Harpocrates, nebst zwei andern kleinen wahrhaftig ägyptischen Figuren von Erz, mit dieser Locke.

Schuhe und Sohlen hat keine einzige ägyptische Figur, außer daß

---

[1]) I. c. p. 212.
[2]) Mus. Capit. T. 3. alla Tav. 76.
[3]) Polyb. L. 3. p. 229. D. Liv. L. 22. c. 1.
[4]) Mus. Capit. T. 3. tav. 87.
[5]) Recueil d'Ant. T. 2. pl. 4. n. 1.
[6]) Saturn. L. 1. c. 21. p. 248.
[7]) Harpocr. p. 32.
[8]) Pluche Hist. du Ciel, T. 1. p. 95.

man an der vorher berührten Statue beim Pococke unter dem Knöchel des Fußes einen eckigen Ring angelegt sieht, von welchem wie ein Riem zwischen der großen und der folgenden Zehe herunter geht, wie zu Befestigung der Sohlen, welche aber nicht sichtbar ist. Dieses ist, was ich über den älteren Stil der Aegypter zu betrachten gefunden habe.

Der zweite Absatz des zweiten Stücks dieses Abschnitts, welcher von dem folgenden und späteren Stil der Künstler dieses Volks handelt, hat, wie in dem vorigen Absatze, zuerst die Zeichnung des Nackenden, und zum zweiten die Bekleidung der Figuren zum Vorwurfe. Beides läßt sich an zwei Figuren von Basalt, und, was den Stand und die Bekleidung betrifft, an einer Figur in der Villa Albani, aus eben dem Steine, zeigen. (Diese hat nicht ihren alten Kopf, Arme und Beine.)

Das Gesicht[1]) der einen von den ersteren hat eine der griechischen ähnliche Form, bis auf den Mund, welcher aufwärts gezogen ist, und das Kinn ist zu kurz; zwei Kennzeichen, welche die älteren ägyptischen Köpfe haben. Die Augen sind ausgehöhlt, welche vor Alters von anderer Materie eingesetzt gewesen. Das Gesicht[2]) der anderen kommt der griechischen Form noch näher; das Ganze der Figur aber ist schlecht gezeichnet, und die Proportion ist zu kurz. Die Hände sind zierlicher, als an den ältesten ägyptischen Figuren; die Füße aber sind geformt, wie an jenen, nur daß sie etwas auswärts stehen. Der Stand und die Handlung der ersteren Figur sowohl, als der dritten, ist wie an den ältesten ägyptischen: sie haben senkrecht hängende Arme, welche, außer einer durchbohrten Oeffnung an der erstern, fast an der Seite anliegen, und hinten stehen sie an eine eckigte Säule, wie jene alten Figuren. Die zweite hat freiere Arme, und mit der einen Hand hält sie ein Horn des Ueberflusses mit Früchten: diese hat den Rücken frei und ohne Säule.

Diese Figuren können von ägyptischen Meistern, aber unter der Regierung der Griechen, gemacht sein, die ihre Götter, und also auch ihre Kunst in Aegypten einführten, so wie sie wiederum ägyptische Gebräuche annahmen. Denn da die Aegypter zur Zeit des Plato, das ist, da sie von den Persern beherrscht wurden, Statuen machen lassen, wie die oben angeführte Nachricht desselben bezeugt, so wird auch unter den Ptolemäern die Kunst von ihren eigenen Meistern geübt worden sein, welches die fortdauernde Beobachtung ihres Götterdienstes um so viel wahrscheinlicher macht. Die Figuren dieses letztern Stils unterscheiden sich auch dadurch, daß sie keine Hieroglyphen haben, welche sich an den mehrsten ältesten ägyptischen Figuren, theils an deren Base, theils an der Säule, an welcher sie stehen, finden. Der Stil aber ist hier allein das Kennzeichen, nicht die Hieroglyphen: denn ob sich gleich dieselben auf keiner Nachahmung ägyptischer Figuren, von welchen in dem nächsten dritten Absatze zu reden ist, finden, so sind hingegen auch wahrhaftig alte ägyptische Figuren ohne das geringste von solchen Zeichen; unter denselben sind zwei Obelisken, der vor St. Peter, und der bei St. Maria Maggiore, und Plinius[3]) merkt dieses von zwei andern an. An den Löwen am Aufgange zum Campidoglio, und an zwei andern von Granit, unter den königlichen Alterthümern

[1]) Mus. Capit. l. c. tav. 79.
[2]) Mus. Capit. l. c. tav. 80.
[3]) L. 36. p. 293. ed. Hard. in 4.

zu Dresden, sind keine Hieroglyphen, auch an zwei Figuren in der Gallerie Barberini nicht, von welchen die eine einen Sperber-Kopf hat, und oben angeführt ist. Eben dieses ist von einer kleinen ägyptischen Figur im ältern Stil in der Villa Altieri zu merken.

Was die Bekleidung anbetrifft, so bemerkt man an allen drei oben angeführten weiblichen Statuen zwei Unterkleider, einen Rock und einen Mantel. Dieses aber widerspricht dem Herodotus nicht, welcher sagt[1]), daß die Weiber nur ein einziges Kleid haben: denn dieses ist vermuthlich von dem Rocke, oder dem Oberkleide derselben, zu verstehen. Das eine Unterkleid ist an den zwei Statuen im Campidoglio in kleine Falten gelegt, und hängt vorwärts bis auf die Zehen, und seitwärts auf die Base derselben herunter; an der dritten Statue in der Villa Albani ist es, weil die alten Beine fehlen, nicht zu sehen. Dieses Unterkleid, welches, allem Ansehen nach, von Leinwand scheint gewesen zu sein, war etwa über die Hüfte angelegt. Das andere Unterkleid, welches offenbar eine sehr feine Leinwand vorstellt, war wie ein Oberhemde; es bedeckte die weibliche Brust bis an den Hals, und war mit kurzen Aermeln, welche nur bis an das Mittel des Obertheils des Armes reichen. An diesen Aermeln, welche durch einen erhabenen Rand und Vorsprung angezeigt sind, ist dieses Unterkleid an den zwei ersteren Statuen nur allein sichtbar; die Brüste scheinen völlig bloß zu sein, so durchsichtig und fein muß man sich dieses Zeug vorstellen. Auf der dritten Statue aber erscheint es deutlicher auf den Brüsten, durch ganz sanfte und fast unmerkliche Fältchen, welche sich von der Warze derselben sehr gelinde nach allen Seiten ziehen, wie auch oben bereits bemerkt ist.

Der Rock ist an der ersten und an der dritten Statue sehr ähnlich, und liegt dicht am Fleische, außer einigen sehr flachen Falten, welche sich ziehen. Der Rock geht allen dreien bis unter die Brüste, und bis dahin wird derselbe durch den Mantel hinaufgezogen und gehalten.

Der Mantel ist an zwei seiner Zipfel über beide Achseln gezogen, und durch diese Zipfel ist der Rock unter die Brüste gebunden; das übrige von den Enden hängt unter den gebundenen Knoten von der Brust herunter; auf eben die Art, wie der Rock mit den Enden des Mantels geknüpft ist an der schönen Isis in Lebensgröße im Campidoglio, und an einer größeren Isis im Palaste Barberini, welche beide von Marmor und griechische Arbeiten sind. Hierdurch wird der Rock in die Höhe gezogen, und die sanften Falten, welche sich auf den Schenkeln der Beine werfen, gehen alle zugleich mit aufwärts, und von der Brust hängt zwischen den Beinen bis auf die Füße herunter eine einzige gerade Falte. An der dritten Statue in der Villa Albani ist ein kleiner Unterschied: es geht nur einer von den Zipfeln des Mantels über die Achsel herüber, der andere ist unter der linken Brust herumgenommen, und beide Zipfel sind zwischen den Brüsten mit dem Rocke geknüpft. Weiter ist der Mantel nicht sichtbar, und da derselbe hinten hängen sollte, ist er gleichsam durch die Säule bedeckt, an welcher die erste und die dritte stehen: die zweite hat den Rücken frei, und ohne Säule, und hat den Mantel vor dem Unterleib herumgenommen.

Der dritte Absatz dieses zweiten Stücks handelt von Figuren, welche

[1]) L. 2. p. 65. l. II.

den alten ägyptischen Figuren ähnlicher, als jene, kommen und weder in Aegypten, noch von Künstlern dieses Landes, gearbeitet worden, sondern Nachahmungen ägyptischer Werke sind, welche Kaiser Hadrian machen lassen, und, so viel mir wissend ist, sind dieselben alle in dessen Villa zu Tivoli gefunden. An einigen ließ er die ältesten ägyptischen Figuren genau nachahmen; an andern vereinigte er die ägyptische Kunst mit der griechischen.

In beiden Arten finden sich einige, welche in Stand und Richtung den ältesten ägyptischen Figuren völlig ähnlich sind, das ist, sie stehen völlig gerade, und ohne Handlung, mit senkrecht hängenden und an der Seite und den Hüften fest anliegenden Armen; ihre Füße gehen parallel, und sie stehen, wie die ägyptischen, an einer eckigen Säule. Andere haben zwar eben denselben Stand, aber nicht die Arme unbeweglich, sondern sie tragen oder zeigen mit denselben. Diese Figuren haben nicht alle ihre alten Köpfe, so wie auch die im vorigen Kapitel angeführte Isis einen neuen Kopf hat. Dieses ist wohl zu merken, weil es denen, die über diese Statuen geschrieben haben, nicht allezeit bekannt gewesen, und Bottari[1]) hält sich bei dem Kopfe gedachter Isis viel auf. Die Haarflechten, welche auf der Achsel liegen, hatten sich erhalten, und nach Anweisung derselben sind die Locken an dem neuen Kopfe gearbeitet. Nach der Ergänzung dieser Statue fand sich der alte wahre Kopf derselben, welchen der Cardinal Polignac kaufte, dessen Museum der König in Preußen erstanden[2]). Ich will hier die verschiedenen Gattungen der Werke in dieser Art, und unter denselben die beträchtlichsten Stücke, mit einer Beurtheilung ihrer Zeichnung und Form anzeigen, und hernach die Bekleidung in diesem Absatze berühren.

Von Statuen sind insbesondere[3]) zwei von röthlichem Granite, welche an der Wohnung des Bischofs zu Tivoli stehen, und der angeführte ägyptische Antinous von Marmor im Campidoglio, zu merken. Jene sind beinahe noch einmal so groß, als die Natur, und diese ist ebenfalls über Lebensgröße. Jene haben den Stand, wie die ältesten ägyptischen Figuren, und stehen, wie diese, an einer eckigen Säule, aber ohne Hieroglyphen. Die Hüften und der Unterleib sind mit einem Schurze bedeckt, und der Kopf hat seine Haube mit zwei herunterhängenden Streifen. Diese Aehnlichkeit verursacht, daß sie von allen unter die ältesten Werke der Aegypter gerechnet werden. Auf dem Kopfe tragen sie einen Korb nach Art der Caryatiden, aus einem Stücke mit der Figur. Das Ganze hat eine ägyptische Gestalt, aber die Theile haben nicht die ägyptische Form. Die Brust, welche an den ältesten männlichen Figuren platt liegt, ist hier mächtig und heldenmäßig erhaben: die Rippen unter der Brust, welche an jenen gar nicht sichtbar sind, erscheinen hier völlig angegeben: der Leib über den Hüften, welcher dort sehr enge ist, hat hier seine rechte Fülle: die Glieder und Knorpel der Knie sind hier deutlicher, als dort, gearbeitet: die Muskeln an den Armen und an andern Theilen, liegen völlig vor Augen: die Schulterblätter, welche dort wie ohne Anzeige sind, erheben sich hier mit

---

[1]) Mus. Capit. T. 3. Fig. 81. p. 152.

[2]) Dieser Kopf wurde in der Villa Hadriani bei Tivoli, nebst verschiedenen andern Köpfen, welche gedachter Cardinal ebenfalls an sich brachte, unter vielen mit der Hacke zerschlagenen Statuen, in einem mit Marmor ausgemauerten und belegten Teiche gefunden.

[3]) Maffei Raccolta di Statue Fol. 148.

einer starken Rundung, und die Füße kommen der griechischen Form näher. Die größte Verschiedenheit aber liegt in dem Gesichte, welches weder auf ägyptische Art gearbeitet, noch sonst ihren Köpfen ähnlich ist. Die Augen liegen nicht, wie in der Natur, und wie an den ältesten ägyptischen Köpfen, fast in gleicher Fläche mit dem Augen-Knochen, sondern sie sind nach dem Systema der griechischen Kunst tief gesenket, um den Augen-Knochen zu erheben, und Licht und Schatten zu erhalten. Die Form des Gesichts ist vielmehr griechisch, und es ist dem ägyptischen Antinous völlig ähnlich. Daher muthmaße ich, daß auch diese Statuen eine Vorstellung desselben auf ägyptische Art sein können. An besagtem ägyptischen Antinous von Marmor, ist der griechische Stil noch deutlicher; es steht auch derselbe frei, und an keiner Säule. Zu den Statuen können die Sphinxe gerechnet werden, und es sind vier derselben von schwarzem Granit in der Villa Albani, deren Köpfe eine Bildung haben, die muthmaßlich in Aegypten nicht kann entworfen und gearbeitet sein. Die Statuen der Isis in Marmor gehören nicht hierher: sie sind von der Kaiser Zeiten; denn zu des Cicero Zeiten[1]) war der Gottesdienst der Isis in Rom noch nicht angenommen.

Von erhobenen Arbeiten, welche zu diesen Nachahmungen gehören, ist vornehmlich diejenige von grünem Basalt anzuführen, welche in dem Hofe des Palastes Maltei steht[2]), und eine Procession eines ägyptischen Opfers vorstellt. Ein anderes Werk von dieser Art ist zu Ende dieses Kapitels in Kupfer vorgestellt, und ist bereits anderwärts von mir berührt. Die Isis auf demselben ist geflügelt, und die Flügel sind von hinten vorwärts herunter geschlagen, und bedecken den ganzen Unterleib. Die Isis auf der Isischen Tafel hat ebenfalls große Flügel, welche aber über den Hüften stehen und vorwärts ausgestreckt sind, um gleichsam die Figur zu beschatten, nach Art der Cherubinen. Eben so sieht man[3]) auf einer Münze der Insel Malta zwei Figuren, wie Cherubine, und welches zu merken ist, mit Ochsen-Füßen, wie jene gestaltet, welche gegen einander stehen, und die Flügel von deu Hüften herunter eine gegen die andere ausdehnen. Auch auf einer Mumie[4]) findet sich eine Figur mit Flügeln an den Hüften, welche sich erheben, um eine andere sitzende Gottheit zu beschatten.

Ich kann nicht unberührt lassen, daß die Isische oder Bembische Tafel von Erz mit eingelegten Figuren von Silber, von Warburthon[5]) für eine Arbeit gehalten wird, welche zu Rom gemacht worden. Dieses Vorgeben aber scheint keinen Grund zu haben, und ist nur zum Behuf seiner Meinung angenommen. Ich habe die Tafel selbst nicht untersuchen können; die Hieroglyphen aber auf derselben, die sich an keinen von den Römern nachgemachten Werken finden, geben einen Grund zur Behauptung des Alterthums derselben, und zur Widerlegung jener Meinung.

Nebst den angeführten Statuen und erhobenen Werken gehören hierher die Canopi in Stein, welche sich erhalten haben, und geschnittene Steine

[1]) De nat. deor. L. 3. c. 19,
[2]) Bartoli Admir.
[3]) Motraye Voy. T. 1. pl. 14. n. 13. Gronov. Praef. ad T. 6. Antiq. Graec. p. 8. Num. Pembrock. P. 2. tab. 96.
[4]) Gordon. l. c.
[5]) Essay sur les Hierogl. p. 294.

mit ägyptischen Figuren und Zeichen. Von den Canopen späterer Zeiten, besitzt der Herr Card. Alex. Albani die zwei schönsten, in grünem Basalt, von welchen der beste[1]) bereits bekannt gemacht ist; ein anderer ähnlicher Canopus aus eben dem Steine, steht im Campidoglio, und ist, wie jene, in der Villa Hadriani zu Tivoli gefunden. Die Zeichnung und Form der Figuren auf denselben, und sonderlich des Kopfes, lassen keinen Zweifel über die Zeit, in welcher sie gemacht worden. Unter den geschnittenen Steinen sind alle diejenigen Scarabei, deren erhobene runde Seite einen Käfer, die flache aber eine ägyptische Gottheit vorstellt, von späteren Zeiten. Die Scribenten, welche dergleichen Steine[2]) für sehr alt halten, haben kein anderes Kennzeichen vom hohen Alterthume, als die Ungeschicklichkeit, und von ägyptischer Arbeit gar keins. Ferner sind alle geschnittene Steine mit Figuren oder Köpfen des Serapis und Anubis von der Römer Zeit. Serapis hat nichts ägyptisches, und man sagt auch, daß der Dienst dieser Gottheit aus Thracien gekommen, und allererst[3]) durch den ersten Ptolemäus in Aegypten eingeführt worden. Von Steinen mit dem Anubis sind fünfzehn in dem Stoßischen Museo, und alle von späterer Zeit. Die geschnittenen Steine, welche man Abraxas nennt, sind jetzt durchgehends für Gemächte der Gnostiker und Basilidianer aus den ersten christlichen Zeiten erklärt, und sind nicht würdig, in Absicht der Kunst, in Betrachtung gezogen zu werden.

In der Bekleidung der Figuren, welche Nachahmungen der ältesten ägyptischen sind, verhält es sich allgemein, wie mit der Zeichnung und der Form derselben. Einige männliche Figuren sind, wie die wahren ägyptischen, nur mit einem Schurze angethan, und diejenige, welche, wie ich gedacht habe, an dem beschornen Kopfe eine Locke auf der rechten Seite hängen hat, ist ganz nackend, wie sich keine alte männliche Figur der Aegypter findet. Die weiblichen sind, wie jene, ganz bekleidet, auch einige nach der im ersten Absatze dieses Stücks angezeigten ältesten Art, so daß die Bekleidung durch einen kleinen Vorsprung an den Beinen, und durch einen Rand am Halse, und oben auf den Armen angedeutet worden. Von dem Unterleibe hängt an einigen dieser Figuren eine einzige Falte zwischen den Beinen herunter; an dem Leibe muß die Bekleidung nur gedacht werden. Ueber eine solche Bekleidung haben die weiblichen Figuren einen Mantel, welcher von den Schultern herunter vorn auf der Brust zusammen gebunden ist, so wie ihn auch die griechische Isis insgemein hat; weiter aber ist nichts von dem Mantel zu sehen. Als etwas besonders ist eine männliche Figur von schwarzem Marmor, in der Villa Albani, von welcher der Kopf verloren gegangen ist, anzumerken, welche eben auf die Art, wie die Weiber, gekleidet ist; das Geschlecht aber ist durch die unter dem Gewande erhobene Anzeige desselben kenntlich. Eine Isis in Marmor[4]), in der Gallerie Barberini, um welche sich eine Schlange gewickelt hat, trägt eine Haube, wie

[1]) Monum. a Borion. collect. n. 3.
[2]) Natter Pier. grav. fig. 3.
[3]) Macrob. Saturn. L. 1. c. 7. p. 179. conf. Huet. Dem. Evang. Prop. 4. c. 7. p. 100.
[4]) Maffei Raccolt. di Stat. n. 95.

ägyptische Figuren, und ein Gehäng von einigen Schnüren[1]) über der Brust[2]), nach Art der Canopen.

Dieses sind die drei Absätze dieses zweiten Stücks von dem Stil der ägyptischen Kunst: der erste von dem ältesten Stil, der andere von dem folgenden und spätern Stil, und der dritte von den Nachahmungen ägyptischer Werke.

III. Das mechanische Theil der ägyptischen Kunst.

Das dritte Stück des zweiten Abschnittes dieses Capitels betrifft das mechanische Theil derselben, und zwar erstlich die Ausarbeitung ihrer Werke, und zweitens die Materie, in welcher sie gearbeitet sind.

In Absicht der Ausarbeitung berichtet Diodorus[3]), daß die ägyptischen Bildhauer den noch unbearbeiteten Stein, nach dem sie ihr festgesetztes Maaß auf denselben getragen, auf dessen Mittel von einander gesägt, und daß sich zwei Meister in die Arbeit einer Figur getheilt. Nach eben der Art sollen Telecles und Theodorus aus Samos eine Statue des Apollo von Holz zu Samos in Griechenland gemacht haben; Telecles die eine Hälfte zu Ephesus, Theodorus die andere Hälfte zu Samos. Diese Statue war unter der Hüfte, bis an die Schaam herunter, auf ihr Mittel getheilt, und hernach wiederum an diesem Orte zusammengesetzt, so daß beide Stücke vollkommen auf einander paßten[4]). So und nicht anders kann der Geschichtschreiber verstanden werden. Denn ist es glaublich, wie es alle Uebersetzer nehmen, daß die Statue von dem Wirbel bis auf die Schaam getheilt gewesen, so wie Jupiter[5]), nach der Fabel, das erste Geschlecht doppelter Menschen von oben mitten durch geschnitten? Die Aegypter würden ein solches Werk eben so wenig, als den Menschen, den ihnen der erste Ptolemäus sehen ließ, welcher auf diese Art[6]) halb weiß und halb schwarz war, geschätzt haben. Zum Beweis meiner Erklärung kann ich eine auf ägyptische Art, ohne Zweifel von einem griechischen Künstler gearbeitete Statue von Marmor, anführen. Es ist mehrmal erwähnter Antinous, wie er in Aegypten verehrt worden, welches die Aehnlichkeit desselben mit den wahren Köpfen dieses Lieblings beweisen kann: es stand derselbe vermuthlich unter den ägyptischen Gottheiten in dem so genannten Capono in der Villa des Kaisers Hadrianus zu Tivoli, wo er gefunden worden. Nichts desto weniger hat diese Statue nicht die

---

[1]) Der Zierrath, welcher unter dem Halse über die Brust herunter hing, hieß bei den Griechen *῞Ορμος;* was um den Hals ging, *περιτραχήλιος*, v. Schol. ad Odyss. Σ, 299.

[2]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 10.

[3]) Lib. I. ad fin.

[4]) Man lese anstatt *κατὰ τὴν ὀροφὴν, κατὰ τὴν ὀσφὺν*, (†) und bedenke, daß *κατά* niemals von einer Bewegung von etwas an, sondern vom Verhältnisse und von Folge gebraucht wird. Rhodomann's und Wesseling's Muthmaßung auf *κορυφὴν* kann gar nicht stattfinden; die alte Lesart *ὀροφὴν* kommt der wahrscheinlichen Richtigkeit näher.

[5]) Plato Conviv. p. 190. D.

[6]) Lucian. Prometh. c. 4. §. 28.

†) Ariost. Hist. Anim. L. 1. p. 19. l. 4. ed. Sylburg. *Ἐχόμενα τούτων γαςὴρ καὴ ὀσφὺς, καὴ αἐδοῖον καὴ ἰσχἰον.* conf. Herodot. L. 2. p. 66. l. 14.

ägyptische Form: denn der Leib ist kürzer und breiter, und außer dem Stande ist dieselbe völlig nach den Regeln der griechischen Kunst gearbeitet. Es besteht dieselbe aus zwei Hälften, welche unter der Hüfte, und unter dem Rande des Schurzes zusammengesetzt sind: sie wäre also als eine Nachahmung der Aegypter auch in diesem Stücke anzusehen. Dieser Weg zu arbeiten aber, welchen Diodorus angiebt, müßte nur bei einigen colossalischen Statuen gebraucht worden sein, weil alle andere ägyptische Statuen aus einem Stücke sind. Eben dieser Scribent redet unterdessen von vielen ägyptischen Colossen [1]) aus einem Stücke, von denen sich noch bis jetzt [2]) einige erhalten haben; unter jenen war die Statue Königs Osymanthya, deren Füße sieben Ellen in der Länge hatten.

Alle übrig gebliebenen ägyptische Figuren sind mit unendlichem Fleiße geendigt, geglättet und geschliffen, und es ist keine einzige mit dem bloßen Eisen völlig geendigt, wie einige der besten griechischen Statuen in Marmor, weil auf diesem Wege dem Granite und dem Basalte keine glatte Fläche zu geben war. Die Figuren an der Spitze der hohen Obelisken sind wie Bilder, die in der Nähe müssen betrachtet werden, ausgeführt; welches an dem Barberinischen, und sonderlich an dem Obelisko der Sonnen, welche beide liegen, zu sehen ist. An diesem ist sonderlich das Ohr eines Sphinx mit so großem Verständnisse und Feinheit ausgearbeitet, daß sich an griechischen erhobenen Arbeiten in Marmor kein so vollkommen geendigtes Ohr findet. Eben diesen Fleiß sieht man an einem wirklich alten ägyptischen geschnittenen Steine des [3]) Stoßischen Musei, welcher in der Ausarbeitung den besten griechischen geschnittenen Steinen nichts nachgiebt. Es stellt dieser Stein, welcher ein außerordentlich schöner Onyx ist, eine sitzende Isis vor; es ist derselbe hohl, nach Art der Arbeit auf den Obelisken, geschnitten, und da unter der oberen sehr dünnen Lage von bräunlicher und eigener Farbe des Steins, ein weißes Blättchen liegt, so sind bis dahin Gesicht, Arme und Hände, nebst dem Stuhle, tiefer gearbeitet, um dieses weiß zu haben.

Die Augen höhlten die ägyptischen Künstler zuweilen aus, um einen Augapfel von besonderer Materie hineinzusetzen, wie man an einem angeführten Kopfe von grünlichem Basalte in der Villa Albani, und an einem anderen abgebrochenen Kopfe in der Villa Altiere sieht. An einem anderen Kopfe nebst der Brust in dieser letzten Villa sind die Augen aus einem Steine so genau eingepaßt, daß sie hineingegossen scheinen.

Was zum zweiten die Materie betrifft, in welcher die ägyptischen Werke gearbeitet sind, so finden sich Figuren in Holz, in Erz, und in Stein. Hölzerne Figuren, nach Art der Mumien gestaltet, von Cedern, sind drei in dem Museo des Collegii St. Ignatii zu Rom, von welchen die eine übermalt ist. Der Granit, welches [4]) der äthiopische Marmor des Herodotus, oder der [5]) thebanische Stein sein soll [6]), ist von zweifacher

---

[1]) L. 1. p. 44. l. 37. p. 44. l. 17. p. 45. l. 20. p. 53. l. 6.

[2]) Pococke's Descr. of the East, T. 1. p. 106.

[3]) Descr. des Pier. grav. du Cab. de Stosch, p. 13.

[4]) Pococke l. c. p. 45.

[5]) Pococke l. c. p. 117.

[6]) Es ist überflüssig anzumerken, daß *) ein großer Gelehrter, und **) ein

*) Scalig. in Scaligeran.

**) Motraye Voy. T. 2. p. 224.

Art, schwärzlicher und röthlicher; und von dieser letzten Art Stein sind drei der größten Statuen im Campidoglio. Aus schwärzlichem Granite ist die große Isis an eben dem Orte, und nebst dieser ist die größte Figur ein angeführter vermeinter Anubis, groß wie die Natur, in der Villa Albani. Jene Art von gröberen Körnern diente zu Säulen.

Von Basalt sind ebenfalls zwei Arten, der schwarze und der grünliche; aus jenen sind sonderlich Thiere gearbeitet, als die Löwen am Aufgange zum Campidoglio, und die Sphinxe in der Villa Borghese. Die zwei größten Sphinxe aber, einer im Vaticano, der andere in der Villa Giulia, beide von zehn Palme lang, sind von röthlichem Granite. Der Kopf derselben ist zwei Palme lang. Aus schwarzem Basalte sind unter andern die zwei angeführten Statuen des folgenden und spätern ägyptischen Stils im Campidoglio, und einige kleinere Figuren. Von Figuren aus grünlichem Basalte finden sich Schenkel, und die untergeschlagenen Beine in der Villa Altiere, nebst einer schönen Base mit Hieroglyphen und den Füßen einer weiblichen Figur auf derselben, in dem Museo des Collegii St. Ignatii zu Rom. Aus eben diesem Steine sind Nachahmungen ägyptischer Werke in spätern Zeiten gemacht, wie die Canopi sind, und ein kleiner sitzender Anubis im Campidoglio.

Außer diesen gewöhnlichen Steinen finden sich auch Figuren in Alabaster, Porphyr, Marmor, und Plasma von Smaragd. Der Alabaster wurde [1]) bei Theben in großen Stücken gebrochen, und es findet sich eine sitzende Isis, mit dem Osiris auf ihrem Schooße, von etwa zwei Palmen hoch, nebst einer andern kleineren sitzenden Figur, in dem Museo des Collegii St. Ignatii. Von Statuen aus Alabaster ist nur die einzige angeführte übrig, die sich in der Villa Albani befindet [2]). Das Obertheil derselben, welches fehlte, ist aus einem kostbaren Alabaster ergänzt worden.

---

neuerer Reisender sich haben träumen lassen, daß der Granit durch Kunst gemacht sei. In Spanien ist ein Ueberfluß von allerhand Art Granite, und es ist der gemeinste Stein daselbst.

[1]) Theophrast. Eres. de Lapid. p. 392. l. 24.

[2]) Diese Statue wurde vor ungefähr vierzig Jahren gefunden, da man den Grund zu dem Seminario Romano der Jesuiten grub, in welcher Gegend vor Alters der Tempel der Isis im Campo Martio war, und eben daselbst *) aber auf einem den Dominikanern zustehenden Boden wurde der oben angeführte Osiris mit einem Sperber-Kopfe, im Palaste Barberini, gefunden. Der Alabaster jener Statue ist heller und weißer, als insgemein der andere orientalische, wie Plinius **) von dem ägyptischen Alabaster anzeigt. Der Verfasser ***) einer Abhandlung von kostbaren Steinen hat diese Nachricht nicht gehabt, weil er glaubt, sich daß keine ägyptische Statue in Alabaster finde. Es wird außerdem dessen Meinung, daß, wenn irgend die Aegypter Statuen aus Alabaster gemacht hätten, müßten sie sehr schmal und in Gestalt der Mumien gewesen sein, durch die Statue eingeschränkt. Die Base derselben hat vier und einen halben römischen Palm in der Länge, und eben so viel beträgt die Höhe des Stuhls, auf welcher die Figur sitzt, die Base mitbegriffen, bis an die Hüften dieser sitzenden Figur. Wer da weiß, daß der Alabaster

*) Donati Rom, p. 60.

**) L. 36. c. 12.

***) Ioan. de S. Laurent Diss. sopra le pietre pref. digl'ant P. 2. c. 2. p. 29.

Von Porphyr finden sich zwei Arten, der rothe und der grünliche, welches der seltenste, und zuweilen wie mit Gold bespritzt ist, welches Plinius [1]) von dem thebanischen Steine sagt. Von dieser Art sind keine Figuren, aber Säulen übrig, welche die allerkostbarsten sind; vier waren in dem Palaste Farnese, welche nach Neapel geführt worden, und in der Gallerie zu Portici dienen sollen. Zwei stehen vor der Porta St. Paolo in der Kirche Alle Tre Fontane genannt, und zwei andere in der Kirche St. Lorenzo außer der Stadt, eingemauert, so daß nur eine Spur von denselben sichtbar ist. Zwei große neugearbeitete Vasen aus diesem Steine sind in dem Palaste Verospi, und eine kleinere, aber alte, in der Villa Albani. Aus rothem Porphir, welcher, wie Aristides [2]) berichtet, in Arabien gebrochen wird (und von welchem Steine große Gebirge sind, zwischen dem Rothen Meere und dem Berge Sinai, wie Herr Assemanni, Custos der Vaticanischen Bibliothek, versichert), finden sich Statuen, aber sie sind nicht Aegyptisch, und die mehrsten sind zu der Kaiser-Zeit gemacht: einige stellen gefangene Könige vor, von welchen zwei in der Villa Borghese, und zwei andere in der Villa Medicis sind. Aus eben dieser Zeit ist eine sitzende weibliche Figur in dem Palaste Farnese, deren Kopf und Hände, welche sehr schlecht sind, aus Erz von Guil. Della Porta gemacht zu sein scheinen. Das Obertheil einer geharnischten Statue im Palaste Farnese, ist in Rom gearbeitet; denn es wurde, wie es jetzt ist, nicht völlig geendigt, im Campo Marzo gefunden, wie Pirro Ligorio in seinen Handschriften der Vaticanischen Bibliothek berichtet. Von höherer Zeit und Kunst sind eine Pallas in der Villa Medicis; die schöne sogenannte Juno in der Villa Borghese mit dem unnachahmlichen Gewande, welche beide Kopf, Hände und Füße von Marmor haben; und ein Sturz von einer bekleideten Göttin am Aufgange zum Campidoglio; und diese können vielleicht Werke griechischer Künstler in Aegypten sein, wie ich im zweiten Theile dieser Geschichte anführen werde. Von den ältesten ägyptischen Figuren aus Porphyr, ist zu unsern Zeiten nur eine einzige mit dem Kopfe eines chimärischen Thieres bekannt, welche aber aus Rom nach Sicilien gegangen ist. In dem Labyrinthe zu Theben waren Statuen [3]) aus diesem Steine.

In Marmor finden sich, außer einem einzigen Kopfe, auf dem Campidoglio eingemauert, welcher oben angeführt ist, keine alten ägyptischen Werke in Rom; von weißem Marmor aber waren in Aegygten große

---

sich aus einer versteinerten Feuchtigkeit erzeugt und von den großen Vasen in der Villa Albani von zehn Palmen im Durchmesser gehört hat, kann sich noch größere Stücke vorstellen. Es wird auch Alabaster in alten Wasserleitungen zu Rom gebildet, und da man vor einigen Jahren eine derselben ausbesserte, welcher vor einigen Jahrhunderten durch einen Papst nach St. Peter war geführt worden, fand sich ein angesetzter Tarter in demselben, welche ein wahrer Alabaster ist, und der Herr Cardinal Girolamo Colonna hat Tischblätter aus demselben sägen lassen. Diese Erzeugung des Alabasters kann man auch in den Gewölben der Bäder des Titus sehen.

[1]) L. 36. c. 12.

[2]) v. Greave Descr. des Pyram.

[3]) Greave Descr. des Pyram. d'Egypte.

Gebäude aufgeführt, wie die langen Gänge und Säle [1]) in der großen Pyramide sind [2]). Man sieht noch jetzt daselbst von einem gelblichen Marmor Stücke von Obelisken [3]), von Statuen [4]), und Sphinxe, von welchen der eine zwei und zwanzig Fuß in der Länge hat, ja Colossalische Statuen, von weißem Marmor [5]). Man hat auch ein Stück von einem Obelisken in schwarzem Marmor [6]) gefunden. Aus Rosso antico ist in der Villa Albani der Obertheil einer großen Statue; dieselbe aber ist, wie der Stil giebt, vermuthlich unter dem Kaiser Hadrian gemacht, in dessen Villa zu Tivoli dieses Stück entdeckt worden. Aus Plasma von Smaragd befindet sich eine einzige kleine sitzende Figur, in Gestalt der Statue von Alabaster, in eben dieser Villa.

Ich schließe diese Abhandlung über die Kunst der Aegypter mit der Anmerkung, daß niemals Münzen dieses Volks entdeckt worden, aus welchen die Kenntniß ihrer Kunst hätte können erweitert werden, und man könnte daher zweifeln, ob die alten Aegypter geprägte Münzen gehabt hätten, wenn sich nicht einige Anzeige bei den Scribenten fände, wie der sogenannte Obolus ist, welcher den Todten in den Mund gelegt wurde; und dieserwegen ist an Mumien, sonderlich den übermalten, wie die zu Bologna ist, der Mund verdorben, weil man in demselben nach Münzen gesucht. Pococke [7]) redet von drei Münzen, deren Alter er nicht anzeigt; das Gepräge derselben aber scheint nicht vor der persischen Eroberung von Aegypten gemacht zu sein. Vor einiger Zeit ist eine silberne Münze in Rom zum Vorschein gekommen, welche auf der einen Seite in einem vertieften viereckigen Felde einen Adler im Fluge vorstellt; auf der andern Seite ist ein Ochse, über welchen ein gewöhnliches heiliges Zeichen der Aegypter steht, nämlich eine Kugel mit zwei langen Flügeln, und Schlangen, die aus der Kugel herausgehen. Vor den Vorderfüßen steht das sogenannte ägyptische Tau, aber etwas verschieden von dem sonst bekannten ♀. Unter dem Ochsen ist ein Donnerkeil. Das besonderste ist ein Werk auf dem linken hinteren Schenkel des Ochsen, und dieses ist ein griechisches A der ältesten Form A. Diese Münze befindet sich in dem Museo Hrn. Joh. Casanova, Sr. Königl. Maj. in Pohlen Pensionarii in Rom, und wird hier in Kupfer bekannt gemacht. Ich lasse den Leser darüber urtheilen; meine Meinung über dieselbe werde ich an einem andern Orte

---

1) Greave Descr. des Pyram. d'Egypte.

2) Der berühmte Peiresc gedenkt in einem seiner ungedruckten Briefe an Menetrier von 1632, welche sich in der Bibliothek des Hrn. Card. Albani befinden, zweier wie Mumien gestalteter Werke, von welchen das eine von Probierstein war, das andere von einem weißen und etwas weicheren Steine, als der Marmor. Diese waren hinterwärts hohl, so daß es Deckel auf Särge balsamirter Körper gewesen zu sein schienen. Beide Stücke waren voller Hieroglyphen. Es waren dieselben aus Aegypten nach Marseille gebracht, und der Kaufmann, dem sie gehörten, forderte tausend fünfhundert Pistolen dafür.

3) Pococke's Descr. of the East, T. 1. p. 15.

4) Ibid. p. 21.

5) Ibid. p. 93.

6) Ibid. p. 33.

7) Descr. of the East, T. 1. p. 92.

geben. Diese Münze ist unterdessen Niemanden vorher zu Gesicht gekommen.

Die Geschichte der Kunst der Aegypter ist, nach Art des Landes derselben, wie eine große verödete Ebene, welche man aber von zwei oder drei hohen Thürmen übersehen kann. Der ganze Umfang der alten ägyptischen Kunst hat zwei Perioden, und aus beiden sind uns schöne Stücke übrig, von welchen wir mit Grund über die Kunst ihrer Zeit urtheilen können. Mit der griechischen und hetrurischen Kunst hingegen verhält es sich, wie mit ihrem Lande, welches voller Gebirge ist, und also nicht kann übersehen werden. Und daher glaube ich, daß in gegenwärtiger Abhandlung von der ägyptischen Kunst, derselben das nöthige Licht gegeben worden.

Der zweite Abschnitt.

Von der Kunst unter den Phöniciern und Persern.

Von der Kunst dieser beiden Völker ist, außer historischen Nachrichten und einigen allgemeinen Anzeigen, nichts bestimmtes nach allen einzelnen Theilen ihrer Zeichnung und Figuren zu sagen; es ist auch wenig Hoffnung zu Entdeckungen großer und beträchtlicher Werke der Bildhauerei, aus welchen mehr Licht und Kenntniß zu schöpfen wäre. Da sich aber von den Phöniciern Münzen, und von den persischen Künstlern erhobene Arbeiten erhalten haben, so konnten diese Völker in dieser Geschichte nicht gänzlich mit Stillschweigen übergangen werden.

I. Von der Kunst der Phönicier.

Die Phönicier bewohnten die schönsten Küsten von Asien und Afrika am Mittelländischen Meere, außer andern eroberten Ländern; und Carthago, ihre Pflanzstadt, welche, wie [1]) einige wollen, schon funfzig Jahre vor der Eroberung von Troja gebaut gewesen, lag unter einem so immer gleichen Himmel, daß, nach dem Berichte [2]) der neuern Reisenden, zu Tunis, wo ehemals jene berühmte Stadt lag, der Thermometer alle Zeit auf den neun und zwanzigsten oder dreißigsten Grad steht. Daher muß die Bildung dieses Volks, welches, wie Herodotus [3]) sagt, die gesündesten unter allen Menschen waren, sehr regelmäßig, und folglich die Zeichnung ihrer Figuren dieser Bildung gemäß gewesen sein. Livius [4]) redet von einem außerordentlich schönen jungen Numidier, welchen Scipio in der Schlacht mit dem Asdrubal bei Bäcula in Spanien gefangen nahm, und die berühmte punische Schönheit, Sophonisba, des Asdrubals Tochter, welche zuerst mit dem Syphax, und nachher mit dem Masinissa vermählt war, ist in allen Geschichten bekannt.

Dieses Volk war, wie Mela [5]) sagt, arbeitsam, und hatte sich in Kriegs- und Friedensgeschäften sowohl, als in Wissenschaften und in

---

[1]) Appian Libyc. p. 13. l. 3.
[2]) Shaw Voy. T. I.
[3]) L. 4. p. 178. l. 30.
[4]) L. 27. c. 19.
[5]) L. 1. c. 12.

Schriften über dieselben, hervorgethan. Die Wissenschaften blühten schon bei ihnen, da die Griechen noch ohne Unterricht waren, und Moschus [1]) aus Sidon soll schon vor dem Trojanischen Kriege die Atomen gelehrt haben. Die Astronomie und Rechenkunst wurde bei ihnen, wo nicht erfunden, doch höher, als anderwärts, gebracht. Vornehmlich aber sind die Phönicier wegen vieler Erfindungen in den Künsten [2]) berühmt, und Homerus [3]) nennt daher die Sidonier große Künstler. Wir wissen, daß Salomon phönicische Meister kommen ließ, den Tempel des Herrn und das Haus des Königs zu bauen, und noch bei den Römern wurden die besten Geräthe von Holz, von punischen Arbeitern gemacht; daher sich bei ihren alten Scribenten von [4]) punischen Betten, Festern, Pressen und Fugen Meldung findet.

Der Ueberfluß nährte die Künste: denn es ist bekannt, was die Propheten von der Pracht zu Tyrus reden; es waren daselbst, wie Strabo an angeführtem Orte berichtet, noch zu seiner Zeit höhere Häuser, als selbst in Rom; und Appianus [5]) sagt, daß in der Byrsa, dem inneren Theile der Stadt Carthago, die Häuser von sechs Gestock gewesen. In ihren Tempeln waren vergoldete Statuen, wie ein [6]) Apollo zu Carthago war; ja man redet von goldenen Säulen, und von Statuen von Smaragd. Livius [7]) meldet von einem silbernen Schilde von hundert und dreißig Pfund, auf welchem das Bildniß des Asdrubals, eines Bruders des Hannibals, gearbeitet war. Es war derselbe im Capitolio aufgehängt.

Ihr Handel ging durch alle Welt, nnd es werden die Arbeiten ihrer Künstler allenthalben umher geführt worden sein. Selbst in Griechenland auf den Inseln, welche die Phönicier in den ältesten Zeiten besaßen, hatten sie Tempel gebauet: auf der Insel Thasos [8]) den Tempel des Hercules, welcher noch älter war, als der Griechische Hercules. Es wäre daher wahrscheinlich, daß die Phönicier, welche unter die Griechen [9]) die Wissenschaften eingeführt, auch die Künste, die bei ihnen zeitiger mußten geblüht haben, in Griechenland gepflanzt hätten, wenn andere oben gegebene Nachrichten damit bestehen könnten. Besonders zu merken ist, daß Appianus von [10]) Jonischen Säulen am Arsenale im Hafen zu Charthago Meldung thut. Mit den Hetruriern hatten die Phönicier noch größere [11]) Gemeinschaft, und jene waren unter andern mit den Charthaginensern verbunden, da diese zur See vom Könige Hiero zu Syracus geschlagen wurden.

Bei jenem so wohl als diesem Volke sind die geflügelten Gottheiten gemein, doch sind die Phönicischen Gottheiten vielmehr nach Aegyptischer Art geflügelt, das ist, mit Flügeln unter den Hüften, welche von da bis auf die Füße die Figuren überschatten, wie wir auf Münzen der Insel

---

[1]) Strab. Geogr. L. 16. p. 757. D.
[2]) conf. Bochart. Phal. et Can. L. 4. c. 35.
[3]) Il. Ψ, 743.
[4]) conf. Scal. in Varron. de re rust. p. 261. 262.
[5]) Libyc. p. 58. l. 2.
[6]) Ibid. p. 57. l. 40.
[7]) L. 25. c. 39.
[8]) Herodot. L. 2. p. 67. l. 34.
[9]) Ibid. L. 5. p. 194. l. 22.
[10]) Libyc. p. 45. l. 8.
[11]) Herodot. L. 6. p. 214. l. 22.

Maltha[1]) sehen, welche die Carthaginenser[2]) besaßen: so daß es scheinen könnte, die Phönicier hätten von den Aegyptern gelernt. Die Carthaginensischen Künstler aber können auch durch die Griechischen Werke der Kunst, welche sie aus Sicilien wegführten, erleuchtet sein; diese ließ Scipio[3]) nach der Eroberung von Carthago wiederum zurück schicken.

Von Werken der Phönicischen Kunst aber ist uns nichts übrig geblieben, als Carthaginensische Münzen, welche in Spanien, Maltha und Sicilien geprägt worden. Von den ersten Münzen befinden sich zehn Stücke von der Stadt Valentia im Großherzoglichen Museo zu Florenz, die mit den schönsten Münzen von Groß-Griechenland verglichen werden[4]). Ihre Münzen in Sicilien geprägt sind so auserlesen, daß sie sich von den besten Griechischen Münzen dieser Art nur durch die Punische Schrift unterscheiden. Einige[5]) in Silber haben den Kopf der Proserpina, und einen Pferde-Kopf, nebst einem Palmbaum auf der Rückseite; auf andern[6]) steht ein ganzes Pferd an einer Palme. Es findet sich ein Carthaginensischer Künstler mit Namen Boethus[7]), welcher in dem Tempel der Juno zu Elis Figuren von Elfenbein gearbeitet hat. Von geschnittenen Steinen sind mir nur zwei Köpfe bekannt, mit dem Namen der Person in Phönicischer Schrift, über welche ich in der Beschreibung der Stoßischen geschnittenen Steine[8]) geredet habe.

Von der besondern Kleidung ihrer Figuren geben uns die Münzen so wenig, als die Scribenten von der Kleidung der Nation, Nachricht. Ich entsinne mich nicht, daß man viel mehr wisse, als daß die Phönicische Kleidung[9]) besonders lange Ermel hatte; daher die Person eines Africaners in den Comödien zu Rom[10]) mit solchem Rocke vorgestellt wurde: und man glaubt, daß die Carthaginenser[11]) keine Mäntel getragen. Gestreiftes Zeug muß bei ihnen, wie bei den Galliern, sehr üblich gewesen sein, wie der Phönicische Kaufmann unter den gemalten Figuren des Vaticanischen Terentius zeigt.

Von der Kunst unter den Juden, als Nachbarn der Phönicier, wissen wir noch weniger, als von diesen, und da die Künstler dieses letztern Volks von den Juden auch in ihren blühenden Zeiten gerufen wurden, so könnte es scheinen, daß die schönen Künste, welche überflüssig im menschlichen Leben sind, bei ihnen nicht geübt worden. Es war auch die Bildhauerei durch die Mosaischen Gesetze, wenigstens in Absicht der Bildung der Gottheit in menschlicher Gestalt, den Juden untersagt. Ihre Bildung würde unterdessen, wie bei den Phöniciern, zu schönen Ideen geschickt gewesen

---

1) v. Descript. des pier. grav. du Cab. de Stosch, Pref. p. XVIII.
2) Liv. A. 21. c. 51.
3) Appian. Libyc. p. 59. l. 38.
4) Norris Lett. 68. p. 243.
5) Golz. Magn. Graec. tab. 12. n. 56.
6) Von dieser letztern Art, welche sich im Kaiserl. Museo zu Florenz, und im Königlichen Farnesischen zu Neapel befunden, sind keine im Golzius.
7) Pausan. L. 5. p. 419. l. 29.
8) Descr. des pier. gr. de Stosch, p. 415. Pref. p. XXVI.
9) Ennius ap. Gell. Noct. Att. L. 7. c. 12.
10) conf. Scalig. Poet. L. 1. c. 13. p. 21. C.
11) Salmas. ad Tertull. de Pallio, p. 53.

sein; und Scaliger[1]) merket von ihren Nachkommen unter uns an, daß sich kein Jude mit einer gepletschten Nase finde, und ich habe diese Anmerkung richtig befunden. Bei dem gemeinen schlechten Begriffe von der Kunst unter diesem Volke, muß dieselbe gleichwohl, ich will nicht sagen in der Bildhauerei, sondern in der Zeichnung und in künstlicher Arbeit, zu einem gewissen hohen Grade gestiegen sein. Denn Nebucadnezar führte, unter andern Künstlern, tausend[2]), welche eingelegte Arbeit machten, nur allein aus Jerusalem mit sich weg: eine so große Menge wird sich schwerlich in den größten Städten heut zu Tage finden. Das hebräische Wort, welches besagte Künstler bedeutet, ist insgemein nicht verstanden, und von den Auslegern sowohl, als in den Wörterbüchern, ungereimt übersetzt und erklärt, auch theils gar übergangen.

II. Von der Kunst der Perser.

Die Kunst unter den Persern verdient einige Aufmerksamkeit, da sich Denkmale in Marmor und auf geschnittenen Steinen erhalten haben. Diese letzteren sind walzenförmige Magnetsteine, auch Chalcedonier, und auf ihrer Axe durchbohrt. Unter andern, welche ich in verschiedenen Sammlungen geschnittener Steine gesehen habe, finden sich zwei[3]) in dem Museo des Hrn. Grafen Caylus zu Paris, welcher dieselben bekannt gemacht hat: auf dem einen sind fünf Figuren geschnitten, auf dem andern aber zwei, und mit alter Persischer Schrift, säulenweis untereinander gesetzt. Drei dergleichen Steine besitzt der Herr Duca Caraffa Noya zu Neapel, welche ehemals in dem Stoßischen Museo waren, und auf dem einem ist ebenfalls säulenweis gesetzte alte Schrift. Diese Buchstaben sind denen, welche an den Trümmern von Persepolis stehen, völlig ähnlich. Von andern Persischen Steinen habe ich in der Beschreibung des Stoßischen Musei geredet, und denjenigen angeführt, welchen Bianchini[4]) bekannt gemacht hat. Aus Unwissenheit des Stils der Persischen Kunst, sind einige Steine ohne Schrift für alte Griechische Steine angesehen worden; und Wilde[5]) hat auf einem die Fabel des Aristeas, und auf einem andern einen Thracischen König zu sehen vermeint.

Daß die Perser, wie die ältesten Griechischen Scribenten bezeugen, wohlgebildete Menschen gewesen, beweist auch ein Kopf mit einem Helme, erhaben geschnitten, und von ziemlicher Größe, mit alter Persischer Schrift umher, auf einer Paste im Stoßischen Museo[6]). Dieser Kopf hat eine regelmäßige und den Abendländern ähnliche Bildung, so wie die vom Brunn[7]) gezeichneten Köpfe der erhoben gearbeiteten Figuren zu Per[illegible]polis[8]), welche über Lebensgröße sind; folglich hatte die Kunst von Seiten[4]) der Natur alle Vortheile. Die Parther. [illegible]sche, [illegible] Achäer [illegible], breiteten maligen Persischen Reichs bewohnte[illegible]ten ihre Sprache ein, so daß die Könige [illegible]n Hofe[5]) Griechische Schauspiele aufführen [illegible] Armenien, mit dessen Tochter Pacorus, des [illegible]war, hatte sogar Griechische Trauerspiele, Ge-

---

[1]) In Scaligeran.
[2]) 2. Reg. c. 24. v. 1[illegible]
[3]) Caylus Rec. d'Ant[illegible]
[4]) Ist. Univ. p. 537[illegible] 131.
[5]) Gem. ant. n. 66. [illegible]elig. Pers. c. 4. p. 111.
[6]) p. 28. [illegible]at. p. 116. l. 16.
[7]) Voyag. [illegible] l. 25. p. 153. l. 26.
[8]) Greave Desc[illegible] 194. l. 17. seq.

in Personen, welche über andere gesetzt waren, und Surenas[1]), der Feldherr des Königs Orodes, wird, außer andern Vorzügen, wegen seiner schönen Gestalt gerühmt, und dem ohngeachtet[2]) schminkte er sich.

Da aber unbekleidete Figuren zu bilden, wie es scheint, wider die Begriffe des Wohlstandes der Perser war, und die Entblößung bei ihnen eine[3]) üble Bedeutung hatte, wie denn überhaupt kein Perser[4]) ohne Kleidung gesehen wurde, (welches auch von den Arabern[5]) kann gesagt werden) und also von ihren Künstlern der höchste Vorwurf der Kunst, die Bildung des Nackenden, nicht gesucht wurde, folglich der Wurf der Gewänder nicht die Form des Nackenden unter denselben, wie bei den Griechen, mit zur Absicht hatte, so war es genug, eine bekleidete Figur vorzustellen. Die Perser werden vermuthlich in der Kleidung von anderen Morgenländischen Völkern nicht viel verschieden gewesen sein. diese trugen[6]) ein Unterkleid von Leinen, und über dasselbe einen Rock von wollenem Zeuge; über den Rock warfen sie einen weißen Mantel. Der Rock der Perser, welcher[7]) viereckig geschnitten war, wird wie der sogenannte viereckige Rock der Griechischen Weiber gewesen sein: es hatte derselbe, wie Strabo[8]) sagt, lange Aermel, welche bis an die Finger reichten, in welche sie[9]) die Hände hinein steckten. Die männlichen Figuren auf ihren geschnittenen Steinen haben entweder ganz enge Aermel, oder gar keine. Da aber ihren Figuren keine Mäntel, welche nach Belieben geworfen werden können, gegeben sind, welche etwa in Persien nicht üblich gewesen scheinen, so sind die Figuren wie nach einem und eben demselben Modelle gebildet: diejenigen, welche man auf geschnittenen Steinen sieht, sind denen an ihren Gebäuden völlig ähnlich. Der Persische Männer-Rock (weibliche Figuren finden sich nicht auf ihren Denkmalen) ist vielmals stufenweis in kleine Falten gelegt, und auf einem angeführten Steine in dem Museo des Duca Noya zählt man acht dergleichen Absätze von Falten, von der Schulter an bis auf die Füße: auch der Ueberzug des Gesäßes eines Stuhls auf einem andern Steine in diesem Museo hängt in solche Absätze von Falten, oder Frangen, auf das Gestell des Stuhls herunter. Ein Kleid mit großen Falten wurde von den alten Persern[10]) für weibisch gehalten.

Die Perser ließen[11]) ihre Haare wachsen, welche an einigen männlichen Figuren, wie an den Hetrurischen, in Strippe oder in Flechten[12]) über die Achseln vorwärts herunter hängen, und sie banden insgemein ein feines Tuch[13]) um den Kopf. Im Kriege trugen sie gewöhnlich einen Hut[14]), wie

[1]) Appian. Parth. p. 96. l. 9.
[2]) Appian. Parth. p. 97. l. 39.
[3]) Achmet Oneirocr. L. 1. c. 117.
[4]) Herodot. L. 1. p. 3. l. 33. L. 9. p. 329. l. 30. Xenoph. Agesil. p. 655. D.
[5]) La Roque Moeurs des Arab. p. 177.
[6]) Herodot. L. 1. p. 50. l. 41.
[7]) Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 3. p. 187. l. 28.
[8]) L. 15. p. 734. C.
[9]) Xenoph. Hist. Graec. L. 2. c. 6.
[10]) Plutarch. Apophth. p. 301. l. 24. edit. H. Steph.
[11]) Herod. L. 6. p. 214. l. 37. conf. Id. L. 9. p. 329. l. 23. Appian. Parth. p. 97. l. 40.
[12]) Greave Descr. des antiq. de Persepol.
[13]) Strabo. L. 15. p. 734. C.
[14]) Ibid.

ein Cylinder oder Thurm gestaltet; auf geschnittenen Steinen finden sich auch Mützen mit einem hinaufgeschlagenen Rande, wie an Pelz-Mützen.

Eine andere Ursache von dem geringen Wachsthume der Kunst unter den Persern ist ihr Gottesdienst, welcher der Kunst ganz und gar nicht vortheilhaft war; denn die Götter, glaubten sie, könnten oder müßten[1]) nicht in menschlicher Gestalt gebildet werden; der sichtbare Himmel nebst dem Feuer waren die größten Gegenstände ihrer Verehrung; und die ältesten Griechischen Scribenten behaupten sogar, daß sie weder Tempel, noch Altäre gehabt. Man findet zwar den Persischen Gott Mithras an verschiedenen Orten in Rom, als in der Villa Borghese, Albani, und am Palaste Della Valle, aber es findet sich keine Nachricht, daß die Perser denselben also vorgestellt haben. Es ist vielmehr zu glauben, daß die angezeigten und ihnen ähnlichen Vorstellungen des Mithras von der Kaiser Zeiten sind, wie der Stil der Arbeit zeigt, und daß die Verehrung dieser Gottheit etwa von den Parthern hergenommen sei, als welche[2]) nicht bei der Reinigkeit ihrer Vorfahren blieben, und sich etwa Symbolische Bilder von demjenigen machten, was die Perser nicht sinnlich verehrten. Man sieht unterdessen aus ihren Arbeiten, daß das Dichten und Bilder der Einbildung hervorbringen, auch unter einem Volke, wo die Einbildung nicht viel Nahrung gehabt hat, dennoch auch daselbst der Kunst eigen gewesen ist. Denn es finden sich auf Persischen geschnittenen Steinen Thiere mit Flügeln und menschlichen Köpfen, welche zuweilen zackige Kronen haben, und andere erdichtete Geschöpfe und Gestalten. Aus der Baukunst der Perser sieht man, daß sie häufige Zierrathen liebten, wodurch die an sich prächtigen Stücke an ihren Gebäuden viel von ihrer Größe verlieren. Die großen Säulen zu Persepolis haben vierzig hohle Reifen, aber nur von drei Zoll breit, da die Griechischen Säulen nur vier und zwanzig haben, welche aber zuweilen mehr, als eine starke Spanne halten. Die Reifen schienen ihren Säulen nicht Zierlichkeit genug zu geben; sie arbeiteten über dem noch erhobene Figuren an dem Obertheile derselben. Aus dem wenigen, was von der Kunst der alten Perser beigebracht und gesagt worden, kann so viel geschlossen werden, daß für die Kunst überhaupt nicht viel unterrichtendes würde gelehrt werden können, wenn sich auch mehrere Denkmale erhalten hätten.

In folgenden Zeiten, da in Parthien, einem Theile des ehemaligen Persischen Reichs, sich Könige aufwarfen, und ein besonderes mächtiges Reich stifteten, hatte auch die Kunst unter ihnen eine andere Gestalt bekommen. Die Griechen, welche schon von Alexanders Zeiten sogar in Cappadocien[3]) ganze Städte bewohnten, und sich in den ältesten Zeiten[4]) in Colchis niedergelassen hatten, wo sie Scythische Achäer hießen, breiteten sich auch in Parthien aus, und führten ihre Sprache ein, so daß die Könige daselbst, wie Orosdes, an ihrem Hofe[5]) Griechische Schauspiele aufführen ließen. Artabazes, König in Armenien, mit dessen Tochter Pacorus, des Orodes Sohn, vermählt war, hatte sogar Griechische Trauerspiele, Ge-

[1]) Herodot. L. 1. c. 131.
[2]) conf. Hyde de relig. Pers. c. 4. p. 111.
[3]) Appian. Mithridat. p. 116. l. 16.
[4]) Ibid. p. 139. l. 25. p. 153. l. 26.
[5]) Id. Parth. p. 194. l. 17. seq.

schichte und Reden hinterlassen. Diese Neigung der Parthischen Könige gegen die Griechen und gegen ihre Sprache, erstreckte sich auch auf Griechische Künstler, und die Münzen dieser Könige mit Griechischer Schrift müssen von Künstlern dieser Nation gearbeitet sein. Diese aber sind vermuthlich in diesen Ländern erzogen und gelehrt worden; denn das Gepräge dieser Münzen hat etwas fremdes und man kann sagen, barbarisches.

* * *

Ueber die Kunst dieser Mittägigen und Morgenländischen Völker zusammen genommen, können noch ein paar allgemeine Anmerkungen beigefügt werden. Wenn wir die Monarchische Verfassung in Aegypten so wohl, als bei den Phöniciern und Persern, erwägen, in welcher der unumschränkte Herr die höchste Ehre mit niemanden im Volke theilte, so kann man sich vorstellen, daß das Verdienst keiner andern Person um sein Vaterland, mit Statuen belohnt worden, wie in freien, so wohl alten als neuen, Staaten geschehen. Es findet sich auch keine Nachricht von dieser einem Unterthan dieser Reiche wiederfahrnen Dankbarkeit. Charthago war zwar in dem Lande der Phönicier ein freier Staat und regierte sich nach seinen eigenen Gesetzen, aber die Eifersucht zweier mächtigen Parteien gegen einander würde die Ehre der Unsterblichkeit einem jeden Bürger streitig gemacht haben. Ein Heerführer stand in Gefahr, ein jedes Versehen mit seinem Kopfe zu bezahlen; von großen Ehren-Bezeugungen bei ihnen meldet die Geschichte nichts. Folglich bestand die Kunst bei diesen Völkern mehrentheils bloß auf die Religion und konnte aus dem bürgerlichen Leben wenig Nutzen und Wachsthum empfangen. Die Begriffe der Künstler waren also weit eingeschränkter, als bei den Griechen, und ihr Geist war durch den Aberglauben an angenommene Gestalten gebunden.

Diese drei Völker hatten in ihren blühenden Zeiten vermuthlich wenig Gemeinschaft unter einander: von den Aegyptern wissen wir es, und die Perser, welche spät einen Fuß an den Küsten des Mittelländischen Meeres erlangten, konnten vorher mit den Phöniciern wenig Verkehr haben. Die Sprachen dieser beiden Völker waren auch in Buchstaben gänzlich von einander verschieden. Die Kunst muß also unter ihnen in jenem Lande eigenthümlich gewesen sein. Unter den Persern scheint die Bildung den geringsten Wachsthum erlangt zu haben; in Aegypten ging dieselbe auf die Großheit; und bei den Phöniciern wird man mehr die Zierlichkeit und Einheit der Arbeit gesucht haben, welches aus ihren Münzen zu schließen ist. Denn ihr Handel wird auch mit Werken der Kunst in andere Länder gegangen sein, welches bei den Aegyptern nicht geschah; und daher ist zu glauben, daß die Phönicischen Künstler sonderlich in Metall, und Werke von der Art gearbeitet haben, welche allenthalben gefallen konnten. Daher kann es geschehen, daß wir einige kleine Figuren in Erz für Griechisch halten, welche Phönicisch sind.

Es sind keine Statuen aus dem Alterthume mehr zertrümmert, als die Aegyptischen, und zwar von schwarzen Steinen. Von Griechischen Statuen hat die Wuth der Menschen sich begnügt, den Kopf und die Arme abzuschlagen, und das übrige von der Base herunter zu werfen, welches im umstürzen zerbrochen ist. Die Aegyptischen Statuen aber, welche im umwerfen nichts würden gelitten haben, sind mit großer Gewalt zerschlagen, und die Köpfe, die durch abwerfen und im wegschläudern unversehrt geblieben sein würden, werden in viele Stücken zertrümmert gefunden.

Diese Wuth veranlaßte vermuthlich die schwarze Farbe dieser Statuen, und der daraus erwachsene Begriff von Werken des Fürsten der Finsterniß, und von Bildern böser Geister, die man sich in schwarzer Gestalt einbildete. Zuweilen, sonderlich an Gebäuden, ist es geschehen, daß dasjenige zerstört worden, was die Zeit nicht hätte verwüsten können, und dasjenige, was leichter durch allerhand Zufälle Schaden nehmen können, ist stehen geblieben, wie Scamozzi[1]) bei dem sogenannten Tempel des Nerva anmerkt.

Zuletzt sind, als etwas besonders, einige kleine Figuren in Erz anzuzeigen, welche auf Aegyptische Art geformt, aber mit Arabischer Schrift bezeichnet sind. Es sind mir von denselben zwei bekannt: die eine besitzt Hr. Aßemanni, Custos der Vaticanischen Bibliothek, und die andere ist in der Gallerie des Collegii S. Ignatii zu Rom: beide sind etwa einen Palm hoch und sitzend, und die letztere hat Schrift auf beiden Schenkeln, auf dem Rücken und oben auf der platten Mütze. Es sind dieselben bei den Drusen, Völkern, welche auf dem Gebirge Libanon wohnen, gefunden. Diese Drusen, welche man für Nachkömmlinge der Franken hält, die in den Kreuz-Zügen dahin geflüchtet sind, wollen Christen heißen, verehren aber ganz insgeheim, aus Furcht vor den Türken, gewisse Götzenbilder, dergleichen die angezeigten sind, und da sie dieselben schwerlich zum Vorschein kommen lassen, so sind diese Figuren für eine Seltenheit in Europa zu halten.

---

[1]) Antich. di Rom. alla Tav. 7.

Drittes Capitel.

Von der Kunst unter den Etruriern und unter ihren Nachbarn.

Erstes Stück.

Von den Etruriern.

I. Die äußeren Umstände der Kunst bei den Etruriern.

Die Abhandlung über die Kunst der Etrurier ist in drei Stücke zu fassen: das erste und vorläufige begreift diejenige Kenntnisse, welche das Verständniß des zweiten und wesentlichen Stücks erläutern und erleichtern; und dieses zweite Stück handelt von der Kunst selbst, von den Eigenschaften, Kennzeichen, und von den verschiedenen Zeiten derselben; das dritte Stück ist eine Betrachtung über die Kunst unter den Nachbarn der Etrurier.

In dem ersten Stücke sind drei Sätze begriffen: der erste enthält eine Betrachtung über die äußeren Umstände, und Ursachen von den Eigenschaften der etrurischen Kunst; der zweite handelt von der Abbildung ihrer Götter und Helden; und im dritten Satze ist eine Anzeige der vornehmsten Werke der etrurischen Kunst.

Der erste Satz berührt vorher die der Kunst vortheilhaften Umstände unter diesem Volke, und sucht hernach eine wahrscheinliche Ursache von der Beschaffenheit ihrer Kunst zu geben. Was die Umstände betrifft, in welchen sich die Kunst unter den Etruriern befunden, so ist gewiß, da die Verfassung und Regierung in allen Ländern einen großen Einfluß in dieselbe gehabt hat, daß in der Freiheit, welche dieses Volk unter ihren Königen genoß, die Kunst, so wie ihre Künstler, das Haupt erheben und zu einem großen Wachsthume gelangen können. Die Königliche Würde deutete bei ihnen keinen eigenmächtigen Herrn, sondern ein Haupt und einen Heerführer an, deren zwölf waren[1]), nach der Anzahl der Provinzen dieses Volks, und diese wurden von den zwölf Ständen[2]) gemeinschaftlich gewählt. Diese zwölf Regenten erkannten ein besonderes Oberhaupt über sich, welchen,

---

[1]) Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 6. p. 384. l. 27.

[2]) Liv. L. 1. c. 7. conf. L. 7. c. 21.

wie jene, nur die Wahl zur höchsten Würde erhoben hatte. Die Etrurier waren so eifersüchtig über die Freiheit und so große Feinde der Königlichen Macht, daß diese ihnen auch unter Völkern, die nur mit ihnen in Bündniß standen, verhaßt und unerträglich war. Daher waren sie höchst empfindlich über die Vejenter, welche unter sich eine Aenderung in der Regierung machten, und an statt der Häupter derselben, welche bisher bei diesen[1]) alle Jahre gewechselt waren, sich einen König wählten. Dieses geschah im vierhunderten Jahre der Stadt Rom. Die Etrurier hatten noch zur Zeit des Marsischen Krieges ihre Freiheit nicht vergessen: denn[2]) sie traten nebst andern Völkern in Italien wider die Römer in Bündniß, und sie befriedigten sich, da ihnen das Römische Bürgerrecht ertheilt wurde. Diese Freiheit, die Pflegerin der Künste, und der große Handel der Etrurier zu Wasser und zu Lande, welcher jene beschäftigte und nährte, muß unter ihnen eine Nacheiferung mit Künstlern anderer Völker erweckt haben, sonderlich da der Künstler in allen freien Staaten mehr wahre Ehre zu hoffen und zu erlangen hat.

Da aber die Kunst unter diesem Volke die Höhe der Griechischen Kunst nicht erreicht hat, und da in den Werken aus ihrer besten Zeit das Uebertriebene herrscht, so müßte die Ursache hiervon in der Fähigkeit dieses Volks selbst zu suchen sein. Einige Wahrscheinlichkeit giebt uns die Gemüthsart der Etrurier, welche mehr, als das Griechische Geblüt, mit Melancholie scheint vermischt gewesen zu sein, wie wir aus ihrem Gottesdienste und aus ihren Gebräuchen schließen können. Ein solches Temperament, wovon die größten Leute, wie Aristoteles sagt, ihr Theil gehabt haben, ist zu tiefen Untersuchungen geschickt, aber es wirkt zu heftige Empfindungen, und die Sinne werden nicht mit derjenigen sanften Regung gerührt, welche den Geist gegen das Schöne vollkommen empfindlich macht. Diese Muthmaßung gründet sich zum ersten auf die Wahrsagerei, welche in den Abendländern unter diesem Volke zuerst erdacht wurde; daher heißt Etrurien die Mutter und Gebärerin des Aberglaubens[3]), und die Schriften dieser Wahrsagung erfüllten diejenigen, welche sich in denselben Raths erholten, mit Furcht und Schrecken[4]); in so fürchterlichen Bildern und Worten waren sie abgefaßt. Von ihren Priestern können diejenigen ein Bild geben, welche im 399. Jahre der Stadt Rom, an der Spitze der Tarquinier[5]), mit brennenden Fackeln und Schlangen die Römer anfielen. Auf diese Gemüthsart könnte man ferner schließen aus den blutigen Gefechten bei Begräbnissen und auf Schauplätzen, welche bei ihnen[6]) zuerst üblich waren, und nachher auch von den Römern eingeführt wurden; diese waren den gesitteten Griechen[7]) ein Abscheu. Auch in neuern Zeiten wurden die eigenen Geißelungen[8]) in Toscana zuerst erdacht. Man sieht daher auf Etrurischen Begräbniß-Urnen insgemein blutige Gefechte über ihre Todten

---

1) Id. L. 5. c. 1.
2) Appian. Bel. Civ. L. 1. p. 179. l. 26. & 32.
3) Arnob. contr. gent. L. 7. p. 232.
4) Cic. de divinat. L. 1. c. 12. p. 25. ed. Davis.
5) Liv. L. 7. c. 17.
6) Dempst. Etrur. T. 1. L. 3. c. 42. p. 340.
7) Plato Politico, p. 315. B.
8) Minuc. Not. al Malmant. riacquist. (ex Sigonio) p. 497.

vorgestellt, die unter den Griechen niemals geschehen sind. Die römischen Begräbnißurnen, weil sie mehrentheils von Griechen werden gearbeitet sein, haben vielmehr angenehme Bilder: die meisten sind Fabeln, welche auf das menschliche Leben deuten; liebliche Vorstellungen des Todes, wie der schlafende Endymion auf sehr vielen Urnen ist; Najaden[1]), die den Hyllus entführen; Tänze der Bacchanten, und Hochzeiten, wie die schöne Vermählung[2]) des Peleus- und der Thetis in der Villa Albani ist. Scipio Afrikanus verlangte[3]), daß man bei seinem Grabe trinken sollte: und man tanzte[4]) bei den Römern vor der Leiche her[5]).

Die Natur aber und ihren Einfluß in die Kunst zu überwinden, waren die Etrurier nicht lange genug glücklich: denn es erhoben sich bald nach Einrichtung der Republik zu Rom blutige, und für die Etrurier unglückliche Kriege mit den Römern, und einige Jahre nach Alexanders des Großen Tode wurde das ganze Land von ihren Feinden überwältigt und sogar ihre Sprache, nachdem sich dieselbe nach und nach in die römische verkleidet hatte, verlor sich. Etrurien wurde in eine römische Provinz verwandelt, nachdem der letzte König Aelius Volturrinus in der Schlacht bei dem See Lucumo geblieben war; dieses geschah im 474. Jahre nach Erbauung der Stadt Rom und in der 124. Olympias. Bald nachher, nämlich im 489. Jahre der römischen Zeitrechnung und in der 129. Olympias wurde Volsinium, jetzt Bolsena, „eine Stadt der Künstler", nach der Bedeutung des Namens, welchen einige[6]) aus dem Phönicischen herleiten, vom Marcus Flavius Flaccus erobert, und es wurden aus dieser Stadt allein zweitausend Statuen[7]) nach Rom geführt; und ebenso werden auch andere Städte ausgeleert worden sein. Unterdessen wurde die Kunst

---

[1]) Fabret. Inscript. c. 6. p. 432. Eben dieses Bild befindet sich aus vielfarbigen Steinen zusammengesetzt (Commesso genannt)*) in dem Palaste Albani. Hierauf deutet auch eine noch nicht bekannt gemachte Inschrift, welche auf der Fläche der einen Hälfte einer von einander gesägten Säule, im Hause Capponi zu Rom stehet, aus welcher ich nur den Vers, der diese Vorstellung betrifft, anführen will:

HΡΠΑCΑΝ ωC ΤΕΡΠΝΗΝ ΝΑΙΑΔΕC ΟΥ ΘΑΝΑΤΟC

Dulcem hanc rapuerunt Nymphae, non mors.

[2]) Montfauc. Ant. expl. T. 5. pl. 51. p. 123, welcher, wie Andere, die wahre Vorstellung dieser Urne nicht gefunden hat.

[3]) Plutarch. Apophth. p. 346.

[4]) Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 7. p. 460. l. 14.

[5]) Auf einem großen erhobenen Werke, von einer Begräbnißurne abgesägt, in der Villa Albani, ist eine sitzende Frau und ein stehendes Mädchen in einer Speisekammer, neben aufgehängten ausgeweideten Thieren und Eßwaaren, vorgestellt, demjenigen ähnlich, welches in der Gallerie Giustiniani gestochen ist, und oben darüber liest man aus dem Virgilius:

In freta dum fluvii current, dum montibus umbrae
Lustrabunt convexa, polus dum fidera pascet:
Semper honos, nomenque tuum, laudesque manebunt.

Ehemals war eine Begräbnißurne in Rom, auf welcher so gar eine sogenannte unzüchtige Spintrische Vorstellung war, und von der Inschrift auf derselben hatten sich die Worte erhalten: *ΟΥ ΜΕΛΕΙ ΜΟΙ,* „es liegt mir nichts daran."

[6]) Hist. Vniv. des Anglois, T. 14. p. 218. Traduct. Franç.

[7]) Plin. L. 34 p. 646. l. 3.

*) Ciampini vet. Monum. T. 1. tab. 24.

unter den Etruriern noch damals, als sie den Römern unterthänig waren, wie unter den Griechen, da diese einerlei Schicksal mit jenen hatten, geübt, wie im Folgenden wird angeführt werden. Von etrurischen Künstlern finden wir namentlich keine Nachricht, den einzigen Mnesarchus, des Pythagoras Vater, ausgenommen, welcher in Stein gegraben hat und aus Thuscien oder Etrurien gewesen sein soll.

II. Die Art und Weise der Vorstellung ihrer Götter und Helden.

Der zweite Satz dieses Stücks von der Vorstellung der etrurischen Götter und Helden begreift nicht den ganzen Umfang aller Nachrichten, sondern nur das Nützliche, und Anmerkungen, welche zum Theil nicht gemacht sind, und näher zu meinem Zwecke dienen.

Es finden sich unter den Bildern der Götter einige diesem Volke allein eigene Vorstellungen; die mehrsten aber hat dasselbe mit den Griechen gemein, welches zugleich anzeigt, daß die Etrurier und Griechen einerlei Ursprung haben, und zwar von den Pelasgern, wie die alten Scribenten berichten, und die neueren[1]) in gelehrten Untersuchungen bestätigen, und daß diese Völker beständig in einer gewissen Gemeinschaft gestanden haben.

Die Abbildung verschiedener etrurischer Gottheiten scheint uns seltsam, es waren aber auch unter den Griechen fremde und außerordentliche Gestalten, wie die Bilder auf dem Kasten des Cypselus bezeigen, welche Pausanias beschreibt. Denn so wie die erhitzte und ungebundene Einbildung der ersten Dichter theils zu Erweckung der Aufmerksamkeit und Verwunderung, theils zu Erregung der Leidenschaften fremde Bilder suchten, und die den damals ungesitteten Menschen mehr Eindruck als zärtliche Bilder machen konnten, ebenso und aus einerlei Gründen bildete auch die Kunst dergleichen Gestalten. Der Jupiter in Pferdemist eingehüllt, welchen sich der Dichter Pampho[2]), vor dem Homerus, einbildete, ist nicht fremder vorgestellt, als in der Kunst der Griechen Jupiter Apomyos oder Muscarius, in Gestalt einer Fliege, deren Flügel den Bart bilden, der Leib das Gesicht, und auf dem Kopfe ist an der Stelle der Haare der Kopf der Fliege: so findet sich derselbe auf geschnittenen Steinen[3]).

Die obern Götter haben sich die Etrurier mit Würdigkeit vorgestellt und gebildet, und es ist von den ihnen beigelegten Eigenschaften erstlich allgemein, und hernach insbesondere zu reden. Jupiter[4]) auf einer alten Paste, und auf einem Carniole des Stoßischen Musei, wie er in seiner Herrlichkeit der Semele erscheint, ist mit Flügeln vorgestellt. Diana ist, wie bei den ältesten Griechen[5]), also auch bei den Etruriern geflügelt, und die Flügel, welche man den Nymphen der Diana, auf einer Begräbniß-Urne im Campidoglio, gegeben, sind vermuthlich von den ältesten Bildern derselben genommen. Minerva hat bei den Etruriern nicht allein Flügel auf den Achseln[6]), sondern auch an den Füßen[7]); und ein brittischer

[1]) Conf. Scalig. Not. in Varr. de re rust. p. 218.
[2]) ap. Philostr. Heroic. p. 693.
[3]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 45.
[4]) Descr. des Pier. gr. du Cap. de Stosch, p. 54. 55.
[5]) Pausan. L. 5. p. 424. l. 27.
[6]) Dempst. Etrur. tab. 6.
[7]) Cic. de Nat. deor. L. 3. c. 33.

Scribent [1]) irrt sehr, wenn er vorgiebt, es finde sich keine geflügelte Minerva, auch nicht einmal von Scribenten angeführt. Venus findet sich ebenfalls mit Flügeln [2]). Andern Gottheiten setzten die Etrurier Flügel an dem Kopfe, wie der Liebe, der Proserpina, und den Furien. Es finden sich sogar Wagen mit Flügeln [3]); aber auch dieses hatten sie mit den Griechen gemein: denn auf Eleusinischen Münzen [4]) sitzt Ceres auf einem solchen Wagen von zwei Schlangen gezogen.

Es gaben auch die Etrurier neun Gottheiten den Donnerkeil, wie Plinius [5]) lehrt; er sagt aber nicht, welche dieselben sind, und Niemand nach ihm. Wenn wir die bei den Griechen also bewaffneten Götter sammeln, finden sich eben so viel. Unter den Göttern war, außer dem Jupiter, dem Apollo [6]), zu Heliopolis in Assyrien verehrt, der Donnerkeil beigelegt, auch auf einer Münze [7]) der Stadt Thyrria in Arcadien; Mars im Streite wider die Titanen hat denselben [8]) auf einer alten Paste, und Bacchus [9]) auf einem geschnittenen Steine, beide im Stoßischen Museo, und dieser auch auf einer Etrurischen Patera [10]). Ferner Vulcanus [11]); Pan in zwei kleinen Figuren von Erz, im Collegio St. Ignatii zu Rom, und Hercules auf einer Münze von Naxus. Von Göttinnen hatte den Donnerkeil Cybele [12]) und Pallas [13]), nach dem Servius, und auf den Münzen des Pyrrhus [14]), auch auf andern Münzen, und an einer kleinen Figur derselben in Marmor, in der Villa Negroni. Ich könnte auch der Liebe [15]) auf dem Schilde des Alcibiades gedenken, welche den Donnerkeil hielt.

Von besondern Vorstellungen einzelner Gottheiten ist unter den männlichen zu merken Apollo [16]), mit einem Hute von dem Kopfe herunter auf die Schulter geworfen, so wie Zethus [17]), der Bruder des Amphion, auf zwei erhobenen Arbeiten in Rom, vorgestellt ist; vermuthlich auf dessen Schäfer-Stand bei dem Könige Admetus zu deuten: denn die das Feld bauten [18]), oder Landleute waren, trugen Hüte. Und so würden die Griechen den Aristeas, des Apollo und der Cyrene Sohn, welcher die Bienenzucht [19]) gelehrt, gebildet haben; denn Hesiodus nennt ihn den Feld-

---

[1]) Horsley Brit. Rom. p. 353.
[2]) Gori Mus. Etr. tab. 83.
[3]) Dempst. Etr. tab. 47.
[4]) Haym Tes. Brit. T. 2. p. 219.
[5]) H. N. L. 2. c. 53.
[6]) Macrob. Saturn. L. 1. c. 24. p. 254.
[7]) Golz. Graec. tab. 61.
[8]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 51. n. 116.
[9]) Ibid. p. 234. n. 1459.
[10]) Dempst. Etr. tab. 3.
[11]) Serv. ad Aen. 1. p. 177. H.
[12]) Bellori Imag. et du Choul della relig. de Rom. p. 92.
[13]) l. c.
[14]) Golz. Graec. tab. 36. n. 5. conf. Spanh. de praest. Num. T. 1. p. 432.
[15]) Athen. Deipn. L. 12. p. 534.
[16]) Dempst. Etr. tab. 32. conf. Buonar. expl. p. 12. §. 6.
[17]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 97.
[18]) Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 10. p. 615. l. 14.
[19]) Iustin. L. 13. c. 7.

Apollo [1]). Die Hüte waren weiß [2]). Mercurius hat auf einigen etrurischen Werken einen spitzigen und vorwärts gekrümmten Bart, welches die älteste Form ihrer Bärte ist; und so sieht man diesen Gott auf dem zu Anfang dieses Capitels in Kupfer gestochenen Altare im Campidoglio und auf einem großen dreieckigen Altare in der Villa Borghese. Ebenso werden auch die ältesten griechischen Mercurii gestaltet gewesen sein: denn es blieb dergleichen Bart, aber keilförmig, das ist breit und spitz wie ein Keil, an ihren Hermen. Es findet sich auch Mercurius auf ungezweifelten etrurischen Steinen mit einem Helme auf dem Kopfe, und unter andern ihm beigelegten Zeichen ist auch ein sichelförmiges kurzes Schwert, so wie dasjenige ist, welches Saturnus insgemein hält, womit dieser seinen Vater Uranus entmannte; und so war das Schwert, womit die Lycier und Carier [3]) in dem Heere des Xerxes bewaffnet waren. Dieses Schwert des Mercurius deutete auf das dem Argus abgeschnittene Haupt; denn auf einem Steine [4]) des Stoßischen Musei, mit etrurischer Schrift, hält er, nebst dem Schwerte in der rechten Hand, das Haupt des Argus in der linken, aus welchem Blutstropfen herunterfallen. Ferner ist ein Mercurius mit einer ganzen Schildkröte anstatt des Huts [5]) auf einem etrurischen Scarabäo besagten Musei zu merken; ich habe in der Beschreibung desselben einen Kopf dieser Gottheit in Marmor angeführt, mit der Schaale einer Schildkröte auf dem Kopfe, und nachher habe ich gefunden, daß auch zu Theben [6]) in Aegypten eine Figur mit solcher Bedeckung des Haupts vorgestellt ist.

Unter den Göttinnen ist besonders eine Juno auf dem angeführten etrurischen Altare in der Villa Borghese zu merken, welche mit beiden Händen eine große Zange hält, und so wurde dieselbe auch von den Griechen [7]) vorgestellt. Dieses war eine Juno Martialis, und die Zange deutete vermuthlich auf eine besondere Art von Schlachtordnung im Angriffe, welche eine Zange (Forceps) hieß, und man sagte, nach Art einer Zange fechten [8]) (Forcipe et Serra proeliari), wenn ein Heer im fechten sich also theilte, daß es den Feind in die Mitte faßte, und eben diese Oeffnung machen konnte, wenn es vorwärts im Gefechte begriffen, im Rücken sollte angefallen werden. Venus wurde mit einer Taube in der Hand [9]) gebildet, und eben so steht sie bekleidet auf vorerwähntem Altare. Auf eben diesem Werke steht eine andere bekleidete Göttin, mit einer Blume in der Hand, welches eine andere Venus bedeuten könnte: denn sie hält eine Blume auf einem unten beschriebenen runden Werke, im Campidoglio; auch auf einem der zwei schönen dreiseitigen Leuchter von Marmor, im Palaste Barberini, ist unter den sechs

---

[1]) conf. Serv. in Virg. Georg. L. 1. v. 14. et Schol. Apoll. Rhod. L. 2. v. 500.
[2]) Dempst. Etrur. tab. 32.
[3]) Herodot. L. 7. p. 261. l. 26 et l. 30.
[4]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 93.
[5]) Ibid. p. 97.
[6]) Pococke's Descr. of the East, T. 1. p. 108.
[7]) Codin. de Orig. Constantinop. p. 44. conf. Pref. à la Descr. des Pier. gr. etc. p. XIV.
[8]) Fest. v. Serra proeliari. Vales. Not. in Ammian. L. 16. c. 12. pap. 135. a.
[9]) Gori Mus. Etr. tab. 15.

Gottheiten auf beiden Venus also vorgestellt: diese sind aber von griechischer Arbeit. Eine Statue aber, welche Herr Spence[1]) nicht lange vor meiner Zeit will in Rom gesehen haben, mit einer Taube, ist jetzt wenigstens nicht mehr vorhanden: er ist geneigt, dieselbe für einen Genius von Neapel zu halten, und führt ein paar Stellen eines Dichters hierüber an. Man bringt auch eine kleine vermeinte etrurische Venus, in der Gallerie zu Florenz, bei, mit einem Apfel in der Hand; wo es nicht etwa mit dem Apfel beschaffen ist, wie mit der Violine des einen kleinen Apollo daselbst von Erz, über deren Alter Addison nicht hätte zweifelhaft sein dürfen; denn es ist dieselbe ein offenbarer neuer Zusatz. Die drei Gratien sieht man bekleidet, wie bei den ältesten Griechen, auf mehrmal erwähntem Borghesischen Altare; sie haben sich angefaßt und sind wie im Tanze; Gori vermeint, dieselben entkleidet auf einer Patera[2]) zu finden.

Ich wiederhole, wie ich mich vorher erklärt habe, daß ich keine Geschichte der etrurischen Götter geben will: die von ihren Künstlern vorgestellten Helden aber finden sich bis jetzt in geringer Anzahl, und dieselben sind nicht von ihrem Volke, sondern von den Griechen genommen. Die bekannten sind fünf von den sieben Helden, welche vor Theben zogen; ferner Tydeus, einer unter denselben besonders vorgestellt; Peleus, des Achilles Vater, und Achilles; diese Figuren haben ihren Namen in etrurischer Sprache beigesetzt, und die Steine selbst sind im folgenden Satze beschrieben. Diese Abbildungen der Helden von einem andern Volke genommen, giebt Anlaß zu muthmaßen, daß es sich, in Absicht der Heldengeschichte, mit den Griechen und Etruriern verhalten habe, wie mit den Provenzalen und Italienern. So wie in der Provenza in Frankreich die ersten Romane, oder Helden- und Liebesgedichte, in der mittlern Zeit gemacht wurden, aus welchen andere Völker, auch selbst die Italiener, die ihrigen zogen, ebenso scheinen die Etrurier diesen Theil der Dichtkunst nicht vorzüglich geübt zu haben, daher die Helden der Griechen vorzüglich vor den ihrigen, Vorwürfe der etrurischen Künstler wurden. Ihre Götter haben ihre eigenen etrurischen Namen, die Helden aber ihre griechischen Namen behalten, welche nach ihrer Aussprache dieser Worte in etwas geändert sind.

III. Anzeige der vornehmsten etrurischen Werke der Kunst.

Der dritte Satz dieses ersten vorläufigen Stücks giebt eine Anzeige der vornehmsten Werke der etrurischen Kunst und ihrer Ausarbeitung, welche historisch ist, das ist, die Werke werden nach ihrer Beschaffenheit und den Figuren beschrieben; die besondere Untersuchung und Beurtheilung derselben aber in Absicht der Kunst gehört zu dem folgenden zweiten Stücke. Ich muß aber hier unsere mangelhafte Kenntniß beklagen, die sich nicht alle Zeit wagen kann, das Etrurische von dem ältesten Griechischen zu unterscheiden. Denn auf der einen Seite macht uns die Aehnlichkeit der etrurischen Werke mit den griechischen, von welcher im ersten Capitel gehandelt worden, ungewiß; auf der andern Seite sind es einige Werke,

---

[1]) Polymet. p. 244.
[2]) Mus. Flor. tab. 92.

welche in Toskana entdeckt worden, und den griechischen von guten Zeiten ähnlich sehen.

Die Werke, welche anzuzeigen sind, bestehen in Figuren und Statuen, in erhobenen Arbeiten, in geschnittenen Steinen, Münzen und irdenen gemalten Gefäßen; und von diesen wird in dem dritten und letzten Stücke dieses Capitels geredet.

Unter dem Worte Figur begreife ich die kleinern in Erz und die Thiere. Jene sind in den Museis nicht selten, und der Verfasser selbst besitzt verschiedene. Unter denselben finden sich Stücke von der ältesten Zeit der etrurischen Kunst, wie aus deren Gestalt und Bildung im folgenden Stücke angezeigt wird. Von Thieren ist das beträchtlichste und größte eine Chiräma[1]) von Erz, in der Gallerie zu Florenz, welche aus einem Löwen in natürlicher Größe und aus einer Ziege zusammen gesetzt ist; die etrurische Schrift an derselben ist der Beweis von dem Künstler dieses Volks.

Die Statuen, das ist Figuren unter oder in Lebensgröße sind theils von Erz, theils von Marmor. Von Erz finden sich zwei Statuen, welche etrurisch sind, und zwei werden dafür gehalten. Jene haben hiervon ungezweifelte Kennzeichen; eine ist in dem Palaste Barberini, etwa vier Palme hoch, und vermuthlich ein Genius: denn er hält in dem linken Arme ein Horn des Ueberflusses, und wenn eine männliche nackte Figur, mit oder ohne Bart, dieses und kein anderes Attribut hat, ist dieselbe auch in griechischen Werken alle Zeit ein Genius. Die andere ist ein vermeinter Haruspex[2]), wie ein römischer Senator gekleidet, in der Gallerie zu Florenz, und auf dem Saume des Mantels steht etrurische Schrift eingegraben. Jene Figur ist ohne Zweifel aus ihren ersten Zeiten; diese aber aus der spätern Zeit, welches ich aus dem glatten Kinne derselben muthmaße: denn da diese Statue, wie man sieht, nach dem Leben gebildet ist, und eine bestimmte Person vorstellt, würde dieselbe in ältern Zeiten einen Bart haben, da die Bärte damals unter den Etruriern, so wie unter den ersten Römern[3]), eine allgemeine Tracht gewesen. Die andern zwei Statuen in Erz, über welche das Urtheil zwischen der griechischen und etrurischen Kunst zweifelhaft sein könnte, sind eine Minerva, und ein vermeinter Genius, beide in Lebensgröße. Die Minerva[4]) ist an der untern Hälfte sehr beschädigt, der Kopf aber hat sich nebst der Brust vollkommen erhalten, und die Gestalt desselben ist der griechischen völlig ähnlich. Der Ort, wo diese Statue gefunden ist, nämlich Arezzo in Toscana, ist der einzige Grund zur Muthmaßung, daß dieselbe von einem etrurischen Künstler sei. Der Genius[5]) stellt einen jungen Menschen in Lebensgröße vor, und wurde im Jahre 1530 zu Pesaro am Hadriatischen Meere gefunden. Man vermuthet aber daselbst eher etrurische, als griechische Statuen, ungeachtet diese Stadt eine Colonie der Griechen war. Gori vermeint, in der Arbeit der Haare einen etrurischen Künstler zu erkennen, und er vergleicht die Lage derselben etwas unbequem

---

[1]) Gori Mus. Etr. tab. 155.
[2]) Dempst. Etrur. tab. 40.
[3]) Liv. L. 5. c. 41.
[4]) Gori l. c. tab. 28.
[5]) Olivieri Marm. Pisaur. p. 4. Gori Mus. Etr. tab. 87.

mit Fischschuppen; es sind aber auf eben die Art die Haare an einigen Köpfen in hartem Steine und in Erz zu Rom, und an einigen Herculanischen Brustbildern gearbeitet. Diese Statue ist unterdessen eine der schönsten in Erz, welche sich aus dem Alterthume erhalten haben.

Die vornehmsten etrurischen Statuen in Marmor sind, meines Erachtens, die sogenannte Vestale [1]), im Palaste Giustiniani, ein vermeinter Priester, in der Villa Albani, eine Statue, welche eine hoch schwangere Frau vorstellt, in der Villa Mattei, zwei Statuen des Apollo, die eine im Campidoglio [2]), die andere im Palaste Conti, und eine etrurische Diana, in dem Herculanischen Museo zu Portici.

Was die erste betrifft, so ist nicht glaublich, daß man eine solche Figur, an welcher nicht einmal die Füße sichtbar sind, aus Griechenland nach Rom geführt habe, da aus Nachrichten des Pausanias erhellt, daß in Griechenland die allerältesten Werke unberührt geblieben sind. Die Falten ihres Rocks sind in senkrechter Linie gezogen. Die zweite Statue ist über Lebensgröße, und zehn Palme hoch; die Falten des Rocks ohne Aermel gehen alle parallel, und liegen wie geplättet auf einander; die Aermel des Unterkleides sind in kreppigte gepreßte Falten gelegt, wie ich zu Ende des folgenden Stücks und im folgenden Capitel bei der weiblichen Kleidung anzeige. Die Haare über der Stirn liegen in kleinen geringelten Locken, nach Art der Schneckenhäuser, so wie sie mehrentheils an den Köpfen der Herme gearbeitet sind, und vorne über den Achseln herunter hängen, auf jeder Seite, vier lange geschlängelte Strippen Haare; hinten hängen dieselben, ganz gerade abgestutzt, lang von dem Kopfe gebunden, unter dem Bande, in fünf langen Locken herunter, welche zusammen liegen, und einigermaßen die Form eines Haarbeutels machen, von anderthalb Palme lang. Die Stellung dieser Statue ist völlig gerade, wie an ägyptischen Figuren. Die dritte Statue stellt vielleicht eine Vorsteherin der Schwangern und Gebährerinnen vor, wie auch Juno war. Sie steht mit parallel geschlossenen Füßen in gerader Linie, und hält mit beiden übereinander gelegten Händen ihren Leib; die Falten ihrer Kleidung gehen schnurgerade, und sind nicht hohl gearbeitet, wie an der ersteren, sondern nur durch Einschnitte angedeutet. Die beiden Apollo sind etwas über Lebensgröße, mit einem Köcher, welcher an dem Stamme des Baums hängt, woran die Statuen stehen: sie sind beide in einerlei Stile gearbeitet, nur mit dem Unterschiede, daß die erste älter scheint, wenigstens sind die Haare über der Stirne, welche an diesem klein geringelt sind, an dem andern freier gearbeitet. Der Apollo im Palaste Conti wurde vor etwa vierzig Jahren, unter dem Papste dieses Hauses, auf dem Vorgebirge Circeo, jetzt Monte Circello genannt, zwischen Nettuno und Terracina gelegen, entdeckt [3]). Dieses Vorgebirge besaßen die Römer

---

[1]) Gall. Giustin. T. 1. tav. 17.

[2]) Mus Capit. T. 3. tav. 14.

[3]) Diese Statue wurde in einem kleinen Tempel, an dem Ufer eines See's, Lago di Soressa genannt, gefunden. Dieser See, welcher dem Hause der Prinzen Gaetani gehörte, war ehemals ins Meer abgeflossen, durch einen Canal, welcher sich verstopft hatte, wodurch das Wasser in dem See seit langer Zeit sehr hoch angewachsen war. Um denselben zur Fischerei bequem zu machen, war es nöthig, das Wasser

bereits unter den Königen: denn Tarquinius Superbus schickte eine Colonie[1]) dahin: und in dem ersten Bündnisse zwischen Rom und Carthago, welches unter den ersten Consuls, L. Junius Brutus, und Marcus Horatius, geschlossen wurde, sind die Circejer[2]) unter den vier Städten der Römer am Meere benennt, welche sie von den Carthaginensern nicht beunruhigt haben wollten: dieses ist[3]) mit eben denselben Worten in einem nächstfolgenden Bündnisse zwischen beiden Theilen wiederholt. Cluverius, Cellarius, und andere haben dieses unberührt gelassen. Das erste Bündniß wurde acht und zwanzig Jahre vor dem Feldzuge des Xerxes wider die Griechen geschlossen, und besagte Statue müßte, wenn sie griechisch sein könnte, vermöge der Kenntniß der griechischen Kunst, vor dieser Zeit gemacht sein. Das Vorgebirge Circeum aber, welches die Volsker[4]) bewohnten, hatte mit den Griechen, sonderlich zu derselben Zeit, keine Gemeinschaft, noch Verkehr, wohl aber mit den Etruriern, ihren Nachbarn; so daß auch in Absicht der Zeit und des Orts dieser Apollo für ein etrurisches Werk zu halten ist. Die sechste angezeigte Statue in Marmor, die Diana, im Laufen vorgestellt, ist halb Lebensgröße, das ist an fünf Palme hoch, bekleidet und bemalt. Die Winkel des Mundes sind aufwärts gezogen, und das Kinn ist kleinlich; aber man sieht sehr wohl, daß es kein Portrait oder bestimmte Person sein soll, sondern es ist eine unvollkommene Bildung der Schönheit. Ihre Haare hängen über der Stirn in kleinen Locken, und die Seitenhaare in langen Strippen auf den Achseln herunter; hinten sind dieselben lang vom Kopfe gebunden. Um die Haare liegt ein Diadema, wie ein Ring, auf welchem acht erhobene rothe Rosen stehen. Ihre Kleidung ist weiß angestrichen. Das Hemde, oder Unterkleid, hat weite Aermel, welche in gekreppte oder gekniffene Falten gelegt sind, und die Weste, oder der kurze Mantel, in geplattete parallele Falten, so wie der Rock. Der Saum derselben ist an dem äußeren Rande mit einem kleinen goldgelben Streifen eingefaßt, und unmittelbar über demselben geht ein breiter Streifen von Lackfarbe, mit weißem Blumenwerke, Stickerei anzudeuten; über diesem geht ein dritter Streifen, gleichfalls von Lack; ebenso ist der Saum des Rocks gemalt. Der Riem des Köchers auf der Schulter ist roth, wie die Riemen der Sohlen. Es ist auch im ersten Capitel dieser Statue Meldung geschehen. Es stand dieselbe in einem kleinen Tempel, oder Capelle, welche zu einer Villa der alten verschütteten Stadt Pompeji gehörte.

Von erhoben gearbeiteten Werken will ich mich begnügen, drei zu wählen, und zu beschreiben. Das eine und das älteste nicht allein von etrurischen, sondern auch überhaupt von allen erhobenen Arbeiten in Rom, steht in der Villa Albani, und stellt etwa die Juno Lucina, oder die

---

ablaufen zu lassen. Der alte Canal wurde geräumt. In demselben fanden sich einige verschlemmte Schiffchen der Alten, die mit Nägeln von Metall zusammen geschlagen waren, und da das Wasser in dem See selbst gesunken war, kam gedachter Tempel zum Vorschein, worin sich der Apollo fand. Man sieht noch jetzt die Nische von Marmor, mit sehr fein gearbeiteten Zierrathen, in welcher die Statue ehemals gestanden.

1) Liv. L. I. c. 56.
2) Polyb. L. 3. p. 177. D.
3) Polyb. L. 3. p. 180. B.
4) Conf. Liv. L. 2. c. 39.

Göttin Rumilia vor, die über säugende Kinder die Obsicht hatte: denn der Schemel ihrer Füße zeigt an, daß diese Figur über den gemeinen Stand der Menschen erhaben sein soll. Sie hält ein kleines angezogenes Kind, welches auf ihrem Schoße steht, an dessen Gängel-Bande, an welches die Mutter desselben faßt, welche vor ihr steht, und neben dieser ihre zwei Töchter von ungleichem Alter und Größe. Das andere ist ein rundes Werk im Campidoglio, in Gestalt eines Altars, mit den Figuren der zwölf obern Götter, welche auch auf einem Altare zu Athen[1]) in erhobener Arbeit waren. Unter denselben ist ein jugendlicher Vulcanus ohne Bart, in Begriff, dem Jupiter, gegen welchen er eine Axt aufhebt, die Stirn zu öffnen, aus welcher Minerva hervor springen soll. Vulcanus wurde in den ältesten Zeiten, so wie Jupiter und Aesculapius[2]), ohne Bart vorgestellt, sowohl auf etrurischen Opfer-Schaalen[3]) und Steinen[4]), als auf griechischen Münzen der Stadt Lipari, in dem Museo des Herrn Duca Noja-Caraffa zu Neapel, ingleichen auf römischen Münzen[5]), und Lampen[6]). Die Muthmaßung, auf welche sich die etrurische Kunst in diesem Werke zum Theil mit gründet, ist die Form und der ehemalige Gebrauch dieses Werks; denn es ist hohl, (welches jetzt durch die oben darauf gesetzte Vase von Marmor nicht sichtbar ist) und kann also kein Altar sein, sondern muß zu Einfassung oder zur Mündung eines Brunnens (Bocca di pozzo) gedient haben, wie dergleichen verschiedene in Rom sind und im Herculano gefunden worden, sonderlich da an dem inneren Rande desselben, wie an jenen, hohle Einschnitte sind, welche das Seil des Eimers gemacht hat: folglich wird dieses Werk schwerlich in Griechenland gearbeitet sein. Ich muß aber hier erinnern, daß Cicero Einfassungen von Brunnen mit erhobener Arbeit für sich in Athen arbeiten lassen, wenn wir der angenommenen Leseart[7]) in einem Briefe an seinen Freund, den Atticus, folgen. Andere alte Einfassungen der Brunnen, von welchen zwei in der Villa Albani stehen, sind mit zierlich gearbeiteten Blumen-Kränzen, mit irrendem Epheu, und mit Gefäßen, woraus Wasser läuft, geziert. Pausanias[8]) redet von einer Ceres, welche, auf einem Brunnen sitzend, wie nach Entführung der Proserpina, ihrer Tochter, von Pamphus, einem der ältesten Künstler, vorgestellt war: dieses war vermuthlich eine erhobene Arbeit auf der Einfassung des Brunnens[9]). Das dritte erhobene Werk ist ein runder Altar im Campi-

---

[1]) Pausan. L. I. p. 23.
[2]) Idem. L. 8. p. 658. l. 20.
[3]) Dempst. Etrur. T. 2. tab. I. Montfauc. Ant. expl. T. 3. p. 62. n. I.
[4]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 123.
[5]) Vaillant T. I. tab. 25. n. 8. Num. Pembroch. P. 2. tab. 3.
[6]) Passeri Lucern. tab. 52.
[7]) ad Attic. L. I. ep. 10. putealia sigillata.
[8]) L. I. p. 94. l. 2.
[9]) In dem Museo Capitolino des Marchese Lucatelli p. 23. wird irrig vorgegeben, daß dieses Werk zu Rettuno an der See gefunden worden: dieses hat der Herr Cardinal Alex. Albani in einer eigenhändigen Anmerkung zu dieser Schrift widerlegt. Es stand ehemals in einer Villa vor der Porta del Popolo, die dem Hause Medicis gehörte, und der Großherzog Cosmus III. beschenkte gedachten Herrn Cardinal damit, durch welchen es mit dessen ehemals gemachte Sammlung von Alterthümern in das Campidoglio gesetzt worden.

doglio, welcher zu Anfang dieses Capitels vorgestellt ist. Auf demselben sind drei Gottheiten, Apollo mit seinem Bogen, und mit einem Pfeile in der rechten Hand, ein bärtiger Mercurius mit dem Caduceo, und Diana mit Bogen und Köcher und mit einer Fackel in der Hand. Man beobachte hier beiläufig die Form des Bogens, welcher sich nur an den Enden krümmt, und im übrigen fast ganz gerade geht. So ist derselbe auch auf griechischen Werken gestaltet, und wo sich Apollo und Hercules, jeder mit einem Bogen, beisammen finden, wie da[1]), wo dieser jenem den Dreifuß zu Delphos wegträgt, zeigt sich der Unterschied: denn Hercules hatte einen scythischen Bogen, welcher stark gekrümmt oder geschlängelt war, wie das[2]) älteste griechische Sigma[3]). Das vierte erhobene Werk ist ein viereckiger Altar, welcher ehemals auf dem Markte zu Albano stand, und jetzt im Campodiglio ist, mit den zwölf Arbeiten des Hercules. Man könnte einwenden, daß an diesem Hercules die Theile vielleicht nicht empfindlicher und schwülstiger, als an dem farnesischen Hercules, vorgestellt sind, und daß hieraus auf die etrurische Arbeit desselben nicht zu schließen sei; ich muß dieses eingestehen, und habe kein anderes Kennzeichen, als dessen Bart, welcher spitzig ist, und woran die Locken durch kleine Ringeln, oder vielmehr Kügelchen, reihenweis angedeutet sind. Dieses war die älteste Art der Form und der Arbeit der Bärte, aber sie war es nicht mehr, da die griechischen Künste in Rom eingeführt wurden, und an Werken dieser Künstler wurde der Bart nicht spitzig, sondern freier gekräuselt, und so, wie derselbe dem griechischen Hercules eigen ist.

Unter den geschnittenen Steinen habe ich theils die ältesten, theils die schönsten gewählt, damit das Urtheil aus denselben richtiger und gegründeter sein könne. Wenn der Leser augenscheinlich Arbeiten von der höchsten etrurischen Kunst vor Augen hat, und die bei aller ihrer Schönheit Unvollkommenheiten haben, so wird dasjenige, was ich im folgenden Stücke über dieselbe anmerken werde, um so vielmehr von geringeren Werken gelten können. Die drei Steine, welche ich zum Grunde des folgenden Beweises setzen werde, sind, wie die mehrsten etrurischen geschnittenen Steine, Scarabei, das ist, auf der erhobenen und gewölbten Seite derselben ist ein Käfer gearbeitet; sie sind durchbohrt, weil dieselben vermüthlich, als ein Amulet, am Halse getragen wurden. Einer der ältesten geschnittenen Steine, nicht allein unter den etrurischen, sondern überhaupt unter allen, die bekannt sind, ist ohne Zweifel derjenige Carniol im Stoßischen Museo, welcher eine Berathschlagung von fünf griechischen Helden zu dem Zuge wider Theben vorstellt. Die zu den Figuren gesetzte Namen zeigen den Polynices, Parthenopäus, Adrastus, Tydeus, und Amphiaraus; und von dem hohen Alterthume desselben zeigt so wohl die Zeichnung, als die Schrift.

---

[1]) Pauciaudi Monum. Pelopon. Vol. I. p. 114.

[2]) conf. Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch.

[3]) Vielleicht hieß ein solcher Bogen patulus:

Imposita patulus calamo sinuaverat arcus.

Ovid. L. I. Metam. v. 30.

Der andere Sinuosus:

Lunavitque genu sinuosum fortiter arcum.

Id. L. I. Amor. eleg. I.

Denn bei einem unendlichen Fleiße und einer großen Feinheit der Arbeit, nebst der zierlichen Form einiger Theile, als der Füße, Beweise von einem geschickten Meister, deuten die Figuren auf eine Zeit, wo der Kopf kaum der sechste Theil derselben gewesen sein wird, und die Schrift kommt ihrem pelasgischen Ursprunge und der ältesten griechischen Schrift näher, als auf andern etrurischen Werken. Durch diesen Stein kann unter andern das ungegründete Vorgeben eines Scribenten widerlegt werden, daß die etrurischen Denkmale der Kunst aus ihren spätern Zeiten sind[1]). Die andern zwei Steine sind die schönsten unter allen etrurischen Steinen: der eine in Carniol befindet sich auch im Stoßischen Museo[2]); den andern in Agat besitzt Herr Christian Dehn in Rom. Jener stellt den Tydeus mit dessen Namen vor, wie er, in einem Hinterhalte von funfzig angefallen, sie bis auf einen erlegte, aber verwundet wurde, und sich einen Wurfspieß aus dem Beine zieht. Es giebt diese Figur ein Zeugniß von dem richtigen Verständnisse des Künstlers in der Anatomie, an den genau angegebenen Knochen und Muskeln, aber auch zugleich von der Härte des etrurischen Stils. Es ist derselbe zu Anfang des zweiten Theils dieser Schrift vorgestellt[3]). Der andere Stein bildet den Peleus, des Achilles Vater, mit dessen Namen, ab, wie er sich die Haare an einem Brunnen wäscht, welcher den Fluß Sperchion in Thessalien vorstellen soll[4]), dem er die Haare seines Sohns Achilles abzuschneiden und zu weihen gelobte, wenn er gesund von Troja zurück kommen würde. So schnitten sich die Knaben zu Phigalu[5]) die Haare ab, und weihten dieselben dem Flusse daselbst, und Leucippus[6]) ließ seine Haare für den Fluß Alpheus wachsen. Man merke hier, in Absicht der griechischen Helden auf etrurischen Werken, was Pindarus insbesondere vom Peleus sagt[7]), daß kein so entlegenes Land, und von so verschiedener Sprache sei, wohin nicht der Ruhm dieses Helden, des Schwiegersohns der Götter gekommen.

Unter den Münzen sind einige die allerältesten Denkmale der etrurischen Kunst, und ich habe zwei derselben vor Augen, welche ein Künstler

---

[1]) Diesen Stein hat der P. Carl Antonioli, Professor zu Pisa, in zwei Abhandlungen beschrieben, das ist, er erzählt uns von neuem die ganze Geschichte dieser und anderer Helden aus dieser Zeit, mit allen Stellen der alten Scribenten, außer derjenigen, welche ich aus dem Statius anführen werde. Von der Kunst hatte er nichts zu sagen.

[2]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 348.

[3]) Es könnte fast scheinen, Statius habe diesen Stein gesehen, oder alle Figuren des Tydeus müssen eben so gezeichnet gewesen sein, das ist, mit starken und sichtbaren Knochen, und mit knotenmäßigen Muskeln: denn die Beschreibung des Dichters scheint den Stein zu malen, und zu erklären, so wie der Stein wiederum den Dichter erläutern kann:

— — — — quamquam ipse videri
Exiguus, gravia ossa tamen, nodisque lacerti
Difficiles: nunquam hunc animum natura minori
Corpore, nec tantas ausa est includere vires.

Theb. L. 6. v. 840.

[4]) Il. Ψ, 144, Pausan. L. I. p. 90. l. 8.

[5]) Id. L. 8. p. 683. l. 32.

[6]) Ibid. p. 638. l. 21. conf. Victor. Var. Lect. L. 6. c. 22.

[7]) Nem. 6. v. 34. seq.

in Rom, in einem Museo von ausgesuchten seltenen griechischen Münzen, besitzt. Sie sind von einem zusammengesetzten weißlichen Metalle, und sehr wohl erhalten; die eine hat auf einer Seite ein Thier, welches ein Hirsch zu sein scheint, und auf der andern sind zwei vorwärts gestellte Figuren, welche einander gleich sind, und einen Stab halten. Dieses müssen die ersten Versuche ihrer Kunst sein. Die Beine sind zwei Linien, welche sich in einem runden Punkt endigen, wodurch die Füße bezeichnet sind; der linke Arm, welcher nichts hält, ist eine von der Schulter ab wenig gekrümmte gerade gesenkte Linie, und reichet fast bis auf die Füße; ein wenig kürzer ist das Gemächte, welches auch an Thieren auf den ältesten Münzen und Steinen ungewöhnlich lang ist; das Gesicht ist wie ein Fliegen-Kopf gestaltet. Die andere Münze hat auf einer Seite einen Kopf, auf der andern ein Pferd.

Diese Anzeige etrurischer Werke ist nach ihren Arten gegeben, welches das leichteste und an kein Systema gebundenes Verzeichniß ist; in Absicht der Kunst aber, und der Zeit ihrer Arbeit, nach welcher dieselben im folgenden Stücke betrachtet werden, ist folgende Ordnung zu setzen: Aus der ältesten Zeit, und in dem ersten Stile, sind die kurz zuvor angezeigten Münzen, die erhobene Arbeit nebst der Statue, in der Villa Albani, der Genius von Erz im Palaste Barberini, und die schwangere Frau in der Villa Mattei. Aus der folgenden Zeit, die beiden Apollo im Campidoglio und im Palaste Conti, der Brunnen mit den zwölf Gottheiten im Campidoglio, der runde Altar mit drei Gottheiten, nebst dem viereckigen Altare mit den Arbeiten des Hercules, eben daselbst, und der große dreieckige Altar in der Villa Borghese, ingleichen die beschriebenen geschnittenen Steine. Aus der letzten Zeit der etrurischen Kunst, scheinen die Statuen von Erz, in der Gallerie zu Florenz, zu sein. Das Gegentheil von diesem Range und von dieser Ordnung, ist schwerlich darzuthun, ob ich mich gleich geirrt haben könnte: aber so viel ist gewiß, das diejenigen Werke, welche ich in die erste Klasse gesetzt, Kennzeichen von einem ältern und einfältigern Stile, als die in der zweiten Klasse haben, und die von der dritten Klasse übertreffen jene.

Eine Zugabe dieses Satzes mag eine Untersuchung sein über eine Nachricht von zwölf Urnen von Porphyr, welche zu Chiusi, in Toscana, sollen gewesen sein, die aber jetzt weder an diesem Orte, noch sonst in ganz Toscana und Italien befindlich sind. Es wäre besonders merkwürdig, wenn man darthun könnte, daß die Etrurier in Porphyr gearbeitet hätten; es könnte ein demselben ähnlicher Stein sein, wie Leander Alberti einen solchen Stein Porphyr nennt[1]), welcher bei Volterra gefunden wird. Gori, welcher dieses aus einer Handschrift der Bibliothek des Hauses Strozzi zu Florenz anführt[2]), theilt auch eine Inschrift auf einer dieser Urnen mit; da mir aber diese Nachricht verdächtig schien, habe ich dieselbe aus dem Originale vollständig abschreiben lassen. Den Verdacht giebt die Sache selbst, und das Alter der Handschrift. Denn es ist nicht glaublich, daß die Großherzoge von Toscana, welche alle sehr aufmerksam gewesen auf das, was die Künste und das Alterthum betrifft, solche seltene Stücke aus

---

[1]) Descr. d'Ital. p. 50. a.
[2]) Mus. Etrur. Praef. p. 20.

dem Lande gehen lassen, zumal da die Urnen etwa um die Hälfte des vorigen Jahrhunderts würden gefunden worden sein. Denn die Briefe, aus welchen die Strozzische Handschrift besteht, sind alle zwischen 1653 und 1660 geschrieben, und derjenige, welcher diese Nachricht enthält, ist von 1657 von einem Mönche an einen andern Mönch geschrieben, und ich halte daher dieselbe für eine Mönchs-Legende. Gori selbst hat hier Aenderungen gemacht: er hat erstlich das angezeigte Maß derselben nicht richtig angegeben: der Brief redet von zwei Braccia in der Höhe, (eine florentinische Braccia hält drittehalb römische Palme) und von eben so viel in der Länge; Gori aber giebt nur drei Palme an. Ferner sieht die Inschrift in dem Originale nicht sehr etrurisch aus, welche Form und Gestalt ihr im Drucke gegeben worden.

Zweites Stück.

Von dem Stile etrurischer Künstler.

I. Allgemeine Erinnerung über denselben.

Nach den gegebenen vorläufigen Kenntnissen des ersten Stücks dieses Capitels von den äußeren Umständen und Ursachen der etrurischen Kunst, von der Abbildung ihrer Götter und Helden, und nach der Anzeige der Werke der Kunst, führe ich die Betrachtungen des Lesers zu den Eigenschaften und Kennzeichen der Kunst dieses Volks und ihrer Werke, das ist, zu dem Stil der etrurischen Künstler, wovon dieses zweite Stück handelt.

Hier ist allgemein zu erinnern, daß die Kennzeichen zum Unterschiede des etrurischen und des ältesten griechischen Stils, welche außer der Zeichnung von zufälligen Dingen, als von Gebräuchen und von der Kleidung möchten genommen werden, trüglich sein können. Die Athenienser, sagt Aristides[1]), machten die Waffen der Pallas in eben der Form, wie ihnen die Göttin dieselbe angegeben hatte: man kann aber von einem griechischen Helme der Pallas, oder anderer Figuren, auf keine griechische Arbeit schließen. Denn sogenannte griechische Helme finden sich auch auf unstreitigen etrurischen Werken, wie ihn eine Minerva hat auf dem mehrmal angeführten dreieckigen Altare der Villa Borghese, und auf einer Schaale[2]), mit etrurischer Schrift, in dem Museo des Collegii St. Ignatii zu Rom.

Der Stil der etrurischen Künstler ist sich selbst nicht beständig gleich geblieben, sondern hat, wie der ägyptische und griechische, verschiedene Stufen und Zeiten, von den einfältigen Gestaltungen ihrer ersten Zeiten an, bis zu dem Flor ihrer Kunst, welche sich endlich nachher durch Nachahmung griechischer Werke, wie sehr wahrscheinlich ist, verbessert, und eine von den ältern Zeiten verschiedene Gestalt angenommen hat. Diese verschiedene Stufen der etrurischen Kunst sind wohl zu merken, und genau zu unterscheiden, um zu einem Systema in derselben zu gelangen. Endlich nachdem die Etrurier eine geraume Zeit den Römern unterthänig gewesen, fiel ihre Kunst, welches sich an neun und zwanzig Schaalen von Erz, in dem Museo des Collegii St. Ignatii zu Rom, zeigt, unter welchen diejenigen, deren Schrift sich der römischen Schrift und Sprache nähert, schlechter, als die

[1]) Panathen. p. 107. l. 4.
[2]) Dempst. Etrur. tab. 4.

älteren, gezeichnet und gearbeitet sind. Aus diesen kleinen Stücken aber ist weiter nicht viel bestimmtes anzugeben, und da der Fall der Kunst kein Stil in derselben ist, so bleibe ich bei den vorher gesetzten drei Zeiten.

II. Von den verschiedenen Stufen und Zeiten daselbst.

Wir können also drei verschiedene Stile der etrurischen Kunst, wie bei den Aegyptern, setzen, den ältern, den nachfolgenden, und drittens denjenigen, welcher sich durch Nachahmung der Griechen verbessert hat. In allen drei Stilen wäre zuerst von der Zeichnung des Nackenden, und zum zweiten von bekleideten Figuren zu reden da aber die Bekleidung in ihren Arten von der griechischen nicht sehr verschieden ist, so können einige wenige Anmerkungen, welche besonders über dieselben, und über ihren Schmuck zu machen wären, zu Ende dieses zweiten Stücks zusammengenommen werden.

Die Eigenschaften des ältern und ersten Stils der etrurischen Künstler, sind erstlich die geraden Linien ihrer Zeichnung, nebst der steifen Stellung und der gezwungenen Handlung ihrer Figuren, und zweitens der unvollkommene Begriff der Schönheit des Gesichts. Die erste Eigenschaft besteht darin, daß der Umriß der Figuren sich wenig senkt und erhebt, und dieses verursacht, daß dieselben dünn und spillenmäßig aussehen, (obgleich Catullus sagt, der dicke Etruier), weil die Muskeln wenig angedeutet sind; es fehlt also in diesem Stile die Mannigfaltigkeit. In dieser Zeichnung liegt zum Theil die Ursache von der steifen Stellung, vornehmlich aber in der Unwissenheit der ersten Zeiten; denn die Mannigfaltigkeit in Stellung und Handlung kann ohne hinlängliche Kenntniß des Körpers und ohne Freiheit in der Zeichnung, nicht ausgedrückt und gebildet werden; die Kunst fängt, wie die Weisheit, mit Erkenntniß unser selbst an. Die zweite Eigenschaft, nämlich der unvollkommene Begriff der Schönheit des Gesichts; war, wie in der ältesten Kunst der Griechen, auch bei den Etruriern. Die Form der Köpfe ist ein länglich gezogenes Oval, welches durch ein spitziges Kinn kleinlich scheint; die Augen sind entweder platt, oder schräg aufwärts gezogen, und liegen mit dem Augenknochen gleich.

Diese Eigenschaften sind eben dieselben, welche wir bei den ältesten ägyptischen Figuren bestimmt haben, und hierdurch wird stückweis deutlicher, was im ersten Capitel aus alten Scribenten von der Aehnlichkeit der ägyptischen und der etrurischen Figuren angezeigt worden. Man hat sich die Figuren dieses Stils als einen einfältig geschnittenen Rock aus geraden Theilen vorzustellen, bei welchem, die ihn machten und trugen, eine Zeitlang blieben; jene künstelten nicht, und diesen war es zur Bedeckung genug; der erste hatte einen Finger so gezeichnet, und andere zeichneten ihm nach. Es war auch ein gewisser Schlag von Gesichtern angenommen, wovon man um so weniger abging, da die ersten Bilder Gottheiten waren, von denen eine jede der andern ähnlich sehen sollte. Die Kunst war damals wie ein schlechtes Lehrgebäude, welches blinde Nachfolger macht, und nicht zweifeln, noch untersuchen läßt; und die Zeichnung, wie des Anaxagoras Sonne, welche die Schüler, wie ihr Meister, für einen Stein hielten, wider alle empfindliche Augenscheinlichkeit. Die Natur hätte die Künstler lehren sollen, aber die Gewohnheit war ihnen zur Natur geworden, und daher war von dieser die Kunst verschieden.

Dieser erste Stil findet sich in vielen kleinen Figuren von Erz, und einige sind den ägyptischen vollkommen ähnlich, durch die an den Seiten

dicht anliegenden herunterhängenden Arme und durch die parallel stehenden Füße. Die Statue in der Villa Mattei, nebst der erhobenen Arbeit in der Villa Albani, haben alle Eigenschaften dieses Stils. Die Zeichnung des Genius im Palaste Barberini ist sehr platt, und ohne besondere Andeutung der Theile. Die Füße stehen in gleicher Linie, und die hohlen Augen sind platt geöffnet, und etwas aufwärts gezogen. Das Gewand an der Statue in der Villa Mattei und an den Figuren des erhobenen Werks kann nicht einfältiger gedacht werden, und die nur eingeschnittenen Falten sind wie mit einem Kamme gezogen. Ein aufmerksamer Beobachter des wesentlichen in den Alterthümern wird diesen ersten Stil auch an einigen andern Werken finden, die nicht an gleich berühmten und gewöhnlich besuchten Orten in Rom stehen; z. E. an einer männlichen Figur, welche auf einem Stuhle sitzt, auf einer kleinen erhobenen Arbeit, in dem Hofe des Hauses Capponi.

Diesen Stil aber verließen die etrurischen Künstler, da sie zu größerer Wissenschaft gelangten, und anstatt daß sie, wie die ältesten Griechen, in den ersten Zeiten mehr bekleidete, als nackte Figuren, scheinen gemacht zu haben, so fingen sie an, das Nackte mehr vorzustellen. Denn es scheint aus einigen kleinen Figuren in Erz, welche nackend sind bis auf die Scham, die in einem Beutel steckt, welcher mit Bändern um die Hüften gebunden ist, daß man es wider den Wohlstand gehalten habe, ganz nackte Figuren vorzustellen.

Wenn man aus den ältesten geschnittenen Steinen der Etrurier urtheilen wollte, so würde man glauben, der erste Stil sei nicht allgemein, wenigstens nicht unter Steinschneidern, gewesen. Denn an den Figuren auf Steinen ist alles knollig und kugelmäßig, welches das Gegentheil von den angegebenen Kennzeichen des ersten Stils wäre: eins aber widerspricht dem andern nicht. Denn wenn ihre Steine, wie jetzt, mit dem Rade geschnitten worden, wie der Anblick selbst zu geben scheint, so war der leichteste Weg, im Drehen durch Rundungen eine Figur auszuarbeiten und hervorzubringen, und vermuthlich verstanden die ältesten Steinschneider nicht, mit sehr spitzigen Eisen zu arbeiten; die kugelichten Formen wären also kein Grundsatz der Kunst, sondern ein mechanischer Weg in der Arbeit. Die geschnittenen Steine ihrer ersten Zeiten aber sind das Gegentheil ihrer ersten und ältesten Figuren in Marmor und in Erz, und es wird aus jenen offenbar, daß sich die Verbesserung der Kunst mit einem starken Ausdrucke und mit einer empfindlichen Andeutung der Theile an ihren Figuren angefangen habe, welches sich auch an einigen Werken in Marmor zeigt; und dieses ist das Kennzeichen den besten Zeiten ihrer Kunst.

Um welche Zeit sich dieser Stil völlig gebildet, läßt sich nicht bestimmen, es ist aber wahrscheinlich, daß es mit der Verbesserung der griechischen Kunst zu gleicher Zeit eingetroffen sei. Denn man kann sich die Zeit vor und unter dem Phidias, wie die Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften in neueren Zeiten, vorstellen, welche nicht in einem einzigen Lande allein anfing, und sich in andere Länder ausbreitete, sondern die ganze Natur der Menschenkinder schien damals in allen Ländern rege zu werden, und die großen Erfindungen thaten sich mit einmal hervor. In Griechenland ist dieses von besagter Zeit in allerlei Arten von Wissenschaften gewiß, und es scheint, daß sich damals auch über andere gesittete Völker ein allgemeiner Geist ergossen, welcher sonderlich in die Kunst gewirkt, dieselbe begeistert und belebt habe.

Wir gehen also von dem ersten und älteren etrurischen Stile zu dem nachfolgenden und zweiten, dessen Eigenschaften und Kennzeichen sind theils eine empfindliche Andeutung der Figur und deren Theile, theils eine gezwungene Stellung und Handlung, die in einigen Figuren gewaltsam und übertrieben ist. In der ersten Eigenschaft sind die Muskeln schwülstig erhoben und liegen wie Hügel, die Knochen sind schneidend gezogen und allzu sichtbar angegeben, wodurch dieser Stil hart und peinlich wird. Es ist aber zu merken, daß die beiden Arten dieser Eigenschaft, nämlich die starke Andeutung der Muskeln und der Knochen, sich nicht beständig beisammen in allerhand Werken dieses Stils finden. In Marmor, weil sich nur göttliche Figuren erhalten haben, sind die Muskeln nicht allezeit sehr gesucht; aber der strenge und harte Schnitt der Muskeln der Wade ist an allen. Ueberhaupt aber kann man als eine Regel festsetzen, daß die Griechen mehr den Ausdruck und die Andeutung der Muskeln, die Etrurier aber der Knochen gesucht; und wenn ich nach dieser Kenntniß einen seltenen und schön geschnittenen Stein beurtheile, und einige Knochen zu stark angegeben sehe, so wäre ich geneigt, denselben für etrurisch zu halten, da er im übrigen einem griechischen Künstler Ehre machen könnte. Es ist derselbe zu Anfang des dritten Stücks des folgenden Capitels gesetzt, und stellt den Theseus vor, wie er die Phäa erschlagen hat, wovon Plutarchus[1]) meldet. Dieser Carniol befand sich noch vor zwanzig Jahren in dem königlichen Farnesischen Museo zu Capo di Monte in Neapel, ist aber seit der Zeit entwendet worden, wie es vor und nachher mit andern schönen Steinen daselbst ergangen ist. In dem Stoßischen Museo[2]) ist eben diese Vorstellung in Carniol geschnitten. Jener Stein kann dem Leser zugleich als ein Exempel dienen, von der Zweifelhaftigkeit in Entscheidung zwischen etrurischen und zwischen griechischen Arbeiten des ältern Stils. Die zweite Eigenschaft kann nicht unter einen einzigen Begriff gefaßt werden: denn gezwungen und gewaltsam ist nicht einerlei. Dieses geht nicht allein auf die Stellung, die Handlung, und auf den Ausdruck, sondern auch die Bewegung aller Theile; jenes kann zwar von der Handlung gesagt werden, ist aber auch in der rauhesten Stellung. Gezwungen, ist das Gegentheil von der Natur, und gewaltsam, von der Sittsamkeit und von dem Wohlstande. Das erste ist eine Eigenschaft auch des ersten Stils, das zweite aber dieses Stils insbesondere. Das gewaltsame der Stellung fließt aus der ersten Eigenschaft: denn um den gesuchten starken Ausdruck und die empfindliche Andeutung zu erhalten, setzte man die Figuren in Stände und Handlungen, worin sich jenes am sichtbarsten äußern konnte, und man wählte das Gewaltsame anstatt der Ruhe und der Stille, und die Empfindung wurde gleichsam aufgeblasen, und bis an ihre äußersten Grenzen getrieben.

Man könnte auf die Figuren dieses Stils sowohl, als des ersten, in gewissem Maße deuten, was Pindarus vom Vulcanus sagt[3]), daß er ohne Gratie geboren sei. Ueberhaupt würde dieser zweite Stil, verglichen mit dem griechischen von guter Zeit, anzusehen sein, wie ein junger Mensch, welcher das Glück einer aufmerksamen Erziehung nicht gehabt, und dem

---

[1]) In Theseo, p. 9. l. 4.

[2]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 329.

[3]) ap. Plutarch. *Ερωτ.* p. 1338. l. 2. ed. H. Steph.

man den Zügel in seinen Begierden und Aufwallung der Geister schießen lassen, die ihn zu aufgebrachten Handlungen treiben, wie dieser, sage ich, gegen einen schönen Jüngling sein würde, bei welchem eine weise Erziehung und ein gelehrter Unterricht das Feuer einschränken, und der vorzüglichen Bildung der Natur selbst, durch ein gesittetes Wesen, eine größere Erhobenheit geben wird. Dieser zweite Stil ist auch, wie man jetzt redet, manierirt zu nennen, welches nichts anders ist, als ein beständiger Character in allerlei Figuren: denn Apollo, Mars, Hercules und Vulcanus sind auf ihren Werken in der Zeichnung nicht verschieden. Da nun einerlei Character kein Character ist, so könnte man auf etrurische Künstler das, was Aristoteles[1]) an Zeuxis tadelt, deuten, nämlich, daß sie keinen Character gehabt haben; und dieses erklärt zugleich das bisher nicht verstandene Urtheil des Weltweisen von den Künstlern.

Die angegebenen Eigenschaften dieses Stils sind noch jetzt in gewissem Maße dieser Nation überhaupt eigen, welche auf Kleinigkeiten geht; und dieses zeigt sich in ihrer Schreibart, welche sehr gesucht und gekünstelt ist, und trocken und dürre erscheint gegen die reine Klarheit der römischen; sonderlich aber offenbart es sich in der Kunst. Der Stil ihrer alten Künstler blickt noch jetzt hervor in den Werken ihrer Nachkommen, und entdeckt sich unpartheiischen Augen der Kenner in der Zeichnung des Michael Angelo, des größten unter ihnen: daher sagt Jemand nicht ohne Grund[2]), daß wer eine Figur dieses Künstlers gesehen habe, habe sie alle gesehen. Es ist auch dieser Character unwidersprechlich eine von den Unvollkommnheiten eines Daniel von Volterra, Pietro von Cortona, und anderer. Die besten römischen Künstler hingegen, Raphael und dessen Schule, welche mit jenen aus einer Quelle geschöpft haben, kommen in der Leichtigkeit ihrer Figuren den Griechen allezeit näher.

Das, was ich über diesen Stil gesagt habe, kann deutlicher zum Beweis in ihren Werken gezeigt werden an einem bärtigen Mercurius auf dem Borghesischen Altare, welcher wie ein gewaltiger Hercules musculirt ist, sonderlich aber am Tydeus und Peleus. Die Schlüsselbeine am Halse, die Rippen, die Knorpel des Ellenbogens und der Knie, die Knöchel der Hände und der Füße, sind so hervorliegend angegeben, als die Röhren der Arme und der Schienbeine; ja es ist die Spitze des Brustknochens am Tydeus sichtbar gemacht. Die Muskeln sind alle in der heftigsten Bewegung auch am Peleus, wo sich weniger Grund, als in jenem, dazu findet; am Tydeus sind auch die Muskeln unter dem Arme nicht vergessen. Die gezwungene Stellung zeigt sich auf dem runden Altare im Campidoglio, und in mehr Figuren, auf dem in der Villa Borghese. Die Füße der vorwärts gestellten Götter sind parallel geschlossen, und derjenigen, die im Profil sind, in gerader Linie einer hinter dem andern. Die Hände sind überhaupt ungelehrt und gezwungen, und wenn eine Figur mit den zwei vordern Fingern etwas hält, so stehen die andern gerade und steif voraus. Die gewaltsame Stellung des Tydeus hat mehr Grund, als des Peleus; aber in diesem ist sie, um zu dem starken Ausdrucke der Theile zu gelangen. Bei einer so großen Wissenschaft und Kunst der Ausarbeitung, welche sich in diesen Steinen

[1]) Poet. c. 6. p. 249.
[2]) Dolce Dial. della Pittur. p. 48. a.

zeigt, sollte es diesen Künstlern nicht an höheren Begriffen der Schönheit in den Köpfen gefehlt haben, und gleichwohl ist hier das Gegentheil: der Kopf des Tydeus ist nach der gemeinsten Natur genommen, und die Augen sind ungewöhnlich groß; der Kopf des Peleus aber ist verdrehter, als dessen Körper, und hat nicht einmal eine erträgliche Bildung.

Von dem dritten Stile würde in einer abgesonderten Abhandlung von der etrurischen Kunst mehr zu sagen sein, und dasjenige, was der griechischen Kunst eigen ist, welche in diesem Stile nachgeahmt worden, würde zu besserem Verständnisse auf die Figuren in demselben angewendet werden können: dieses aber wäre in einer allgemeinen Untersuchung der Kunst aller Völker, welche diese Schrift begreift, überflüssig. Einige der vornehmsten Werke der Kunst dieses Volks, welche ich aus ihrer letzten Zeit glaube, sind oben angezeigt worden; nämlich die drei Statuen von Erz in der Gallerie zu Florenz. Es scheinen auch, unter andern Begräbniß-Urnen, vier aus Alabaster von Volterra, bei dieser Stadt im Jahre 1761 gefunden, welche in der Villa Albani stehen, aus dieser Zeit zu sein. Es sind dieselben nur drei Palme lang und einen Palm breit; daher dieselben nur zur Verwahrung der Asche können gedient haben. Auf dem Deckel derselben liegt die verstorbene Person, halb Lebensgröße, mit aufgerichtetem Leibe, welcher sich auf einen Arm stützt, vorgestellt; drei von denselben halten eine Schale, und eine ein Trinkhorn. Die Füße dieser Figuren sind wie abgesägt, weil sie auf dem Deckel nicht Raum hatten.

Von der etrurischen Kleidung habe ich nichts, als dieses, zu erinnern. An Figuren in Marmor ist der Mantel niemals frei geworfen, sondern allezeit in parallel Falten gelegt, die entweder senkrecht, oder in die Quere gehen; einen freien Wurf der Mäntel aber sieht man an zweien unter den fünf griechischen Helden: folglich kann aus jenen Werken nicht allgemein geschlossen werden. Die Aermel des weiblichen Unterkleides sind oft in ganz kleine gekniffene Falten gebrochen, nach Art der italienischen Chorhemden (Rocchetti) der Cardinäle, und der Canonici einiger Kirchen; oder in Deutschland kann man sich von dem, was ich bedeuten will, einen Begriff machen, an den runden Laternen von Papier, die in solche Brüche gelegt sind, um dieselben aufziehen und zusammendrücken zu können. Eben dergleichen Aermel hat auch eine männliche Figur, nämlich die angezeigte Statue in der Villa Albani. Die Haare sind an den meisten männlichen Figuren sowohl, als weiblichen, dergestalt getheilt, daß die, welche von dem Scheitel heruntergehen, hinten gebunden sind, die andern fallen in Strippen über die Achseln vorn herab, nach dem Gebrauche der ältern Zeiten auch bei andern Völkern. Dieses ist im vorigen Capitel bei den Aegyptern angezeigt, und wird auch im folgenden von den Griechen bemerkt.

Drittes Stück.

Von der Kunst der mit den Etruriern gränzenden Völker.

Das dritte Stück dieses Capitels enthält eine Betrachtung über die Kunst der mit den Etruriern gränzenden Völker, welche ich hier in eins zusammenfasse, nämlich der Samniter, Volsker, und Campaner, und sonderlich dieser letztern, bei welchen die Kunst nicht weniger, als bei den

Etruriern, blühte. Den Schluß dieses Stücks macht eine Nachricht von Figuren aus der Insel Sardinien.

I. Der Samniter.

Von den Werken der Kunst der Samniter und Volsker hat sich, außer ein paar Münzen, so viel uns kenntlich ist, nichts erhalten; von den Campanern aber, Münzen und irdene gemalte Gefäße; ich kann also von jenen nur allgemeine Nachrichten von ihrer Verfassung und Lebensart geben, woraus auf die Kunst unter ihnen könnte geschlossen werden, welches der erste Satz dieses Stücks ist; der zweite handelt von den Werken der Kunst der Campaner.

Es wird sich mit der Kunst jener beiden Völker, wie mit ihrer Sprache, verhalten, welches die oscische[1]) war, die, wo sie nicht als ein Dialect der etrurischen anzusehen ist, von dieser wenigstens nicht sehr verschieden gewesen sein wird. So wie wir aber den Unterschied der Mundart dieser Völker nicht wissen, so mangelt es uns auch an Unterricht, wenn sich etwa von ihren Münzen oder geschnittenen Steinen etwas erhalten hat, die Kennzeichen davon anzugeben.

Die Samniter liebten die Pracht, und waren als kriegerische Völker dennoch den Wollüsten des Lebens[2]) sehr ergeben: im Kriege waren ihre Schilder[3]) einige mit Gold, andere mit Silber ausgelegt, und zu der Zeit, da die Römer von Leinenzeuge nicht viel scheinen gewußt zu haben, trug die auserlesene Mannschaft der Samniter, sogar im Felde, Röcke[4]) von Leinwand, sowie die Spanier[5]) in dem Heere des Hannibals, die dieselben mit Purpur besetzt hatten; und Livius berichtet[6]), daß das ganze Lager der Samniter in dem Kriege der Römer unter dem Consul L. Papirius Cursor, welches ins Gevierte sich auf allen Seiten an zweihundert Schritte erstreckte, mit leinen Tüchern umzogen gewesen. Capua, welches von den Etruriern[7]) erbaut worden, und, nach dem Livius[8]), eine Stadt der Samniter war, das ist, wie er[9]) anderswo berichtet, von diesen jenen abgenommen worden, war wegen der Wollust und Weichlichkeit berühmt.

II. Der Volsker.

Die Volsker hatten, sowie die Etrurier, und andere benachbarte Völker, ein aristokratisches Regiment[10]): sie wählten daher nur bei entstehendem Kriege[11]) einen König, oder Heerführer, und die Einrichtung der Samniter war der zu Sparta und in Creta ähnlich. Von der großen Bevölkerung dieser Nation zeugen noch jetzt die häufigen Trümmer vertilgter Städte auf nahe gelegenen Hügeln, und von ihrer Macht die Ge-

---

[1]) Liv. L. 10. c. 20.
[2]) conf. Casaub. in Capitol. p. 106. B.
[3]) Liv. L. 9. c. 40.
[4]) Ibid. c. 4. u. L. 10. c. 38.
[5]) Id. L. 22. c. 46.
[6]) Id. L 10. c. 38.
[7]) Mela, L. 2. c. 4.
[8]) Liv. L. 4. c. 52.
[9]) Liv. L. 10. c. 38.
[10]) Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 6. p. 374. l. 45.
[11]) Strabo L. 6. p. 254.

schichte von so viel blutigen Kriegen mit den Römern, welche jene nicht eher, als nach vier und zwanzig Triumphen, bezwingen konnten. Die große Bevölkerung und die Pracht erweckte das Gehirn und den Fleiß, und die Freiheit erhob den Geist; Umstände welche der Kunst sehr vortheilhaft sind.

Die Römer bedienten sich in den ältesten Zeiten Künstler aus beiden Völkern; Tarquinius Priscus ließ von Fregellä, aus dem Lande der Volsker, einen Künstler, mit Namen Turrianus, kommen, welcher eine Statue des Jupiters von gebrannter Erde machte, und man will aus der großen Aehnlichkeit einer Münze des servilischen Geschlechts zu Rom mit einer samnitischen, muthmaßen[1]), daß jene von Künstlern dieser Nation geprägt worden. Eine sehr alte Münze[2]) von Anxur, einer Stadt der Volsker, jetzt Terracina, hat einen schönen Kopf der Pallas.

III. Der Campaner.

Die Campaner waren ein Volk, denen ein sanfter Himmel, welchen sie genossen, und der reiche Boden, welchen sie bauten, die Wollust einflößten. Dieses Land sowohl, als der Samniter ihres, war in den ältesten Zeiten unter Etrurien begriffen; das Volk aber gehörte nicht zu dem Körper des etrurischen Staats, sondern bestand für sich. Die Griechen kamen nachher, ließen sich in diesem Lande nieder, und führten auch ihre Künste ein, welches noch jetzt, außer den griechischen Münzen von Neapel, die von Cuma[3]), welche noch älter sind, beweisen können.

Was zum zweiten die campanischen Werke der Kunst betrifft, so sind erstlich ihre Münzen von Capua und Tiano bekannt, mit Schrift in ihrer eigenen Sprache[4]). Der Kopf eines jungen Hercules auf Münzen beider Städte, und der Kopf eines Jupiters auf denen von Capua, sind in der schönsten Idee; eine Victoria auf einem vierspännigen Wagen, auf Münzen dieser Stadt, ist in dem schönsten Gepränge.

Unter den campanischen gemalten Gefäßen begreife ich hier zugleich alle sogenannte etrurische, weil die meisten in Campanien, und sonderlich zu Nola, ausgegraben sind. Die Etrurier waren zwar in den ältesten Zeiten Herren von Italien, von den Alpen an bis zu der Meerenge von Sicilien, wie Livius bezeugt, aber man kann aus diesem Grunde diese Gefäße nicht etrurisch nennen; denn die besten derselben müssen aus spätern und aus guten Zeiten der Kunst sein. Es waren aber die etrurischen Gefäße[5]) von Arezzo berühmt, wie es jetzt die von Perugia sind. Es ist auch nicht zu leugnen, daß auf manchen Gefäßen, sonderlich auf kleinen Schalen, die Zeichnung der etrurischen sehr ähnlich: es sind manche Ideen, wie die Faune mit langen Pferdeschwänzen, in etrurischen Figuren von

---

[1]) Olivieri Diss. sopra alc. Med. Sannit. p. 136.

[2]) Beger. Thes. Brand. T. 1. p. 357.

[3]) Beger. Thes. Brand. T. 1. p. 188.

[4]) Die Schrift auf diesen Münzen ist noch nicht gar lange auf die Namen dieser Städte gedeutet worden. Die von Capua hält, unter anderen Gelehrten, Bianchini (Istor Univ. p. 168.) für punisch, und Maffei (Veron. illustr. P. 3. p. 259. n. 5.) weiß nicht, was dieselbe bedeutet. Die von Tiano hat man noch jetzt (P. 2. tab. 88.) in dem Werke der pembrockischen Münzen für punisch gehalten.

[5]) Gudii Inscr. p. 209. n. 3.

Erz, auch mit diesen Gefäßen, welche aber auch den Campanern eigen gewesen sein können. Gewiß ist, daß alle große Sammlungen solcher Gefäße aus dem Königreiche Neapel kommen, und daselbst zusammengebracht sind; wie die Sammlung des Grafen von Mastrilli zu Neapel, welche aus einigen hundert Stücken besteht. Ein anderer aus eben diesem Hause, welcher zu Nola wohnt, hat an eben dem Orte eine auserlesene Sammlung gemacht, und auf einem seiner Gefäße, welches zwei Figuren vorstellt, die sich mit einander schlagen wollen, liest man: KA<<IK<E< KA<o<. „Der schöne Kallikles." Diejenigen, welche in der Bibliothek der Theatiner zu S. Apostoli, in gedachter Stadt, stehen, besaß ein bekannter neapolitanischer Rechtsgelehrter, Joseph Valetta, welcher auch der Besitzer war der großen und schönen Sammlung solcher Gefäße in der Vaticanischen Bibliothek, von dessen Erben der Cardinal Gualtieri dieselben kaufte, und von diesem kamen sie an den Ort, wo sie jetzt stehen. Unter diesen Sammlungen verdient auch diejenige bekannt gemacht zu werden, welche Herr Anton Raphael Mengs gemacht und in Neapel zusammen gesucht hat, welche an dreihundert Stücke enthält.

Unter den Mistrillischen Gefäßen befinden sich drei, und in dem Königlichen Museo zu Neapel, eine Schaale, mit griechischer Inschrift, von welchen im folgenden Capitel geredet wird; daß also auch hieraus erhellt, wie wenig Grund der allgemeine Name etrurischer Gefäße habe, unter welchem man dieselben bisher begriffen hat. Man will sogar vorgeben, daß sich noch in neueren Zeiten Stücke von irdenen gemalten Gefäßen mit dem Namen *ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΥΣ* gefunden haben, welche von diesem berühmten Könige, der eines Töpfers Sohn war, sein sollen.

Es finden sich unter diesen Gefäßen von allerhand Art und Form, von den kleinsten an, welche zum Spielzeuge der Kinder müssen gedient haben, bis auf Gefäße von drei bis vier Palme hoch; die mancherlei Form der größeren zeigt sich in Büchern, wo dieselben in Kupfer gestochen sind. Der Gebrauch derselben war verschieden. Bei Opfern, und sonderlich[1]) der Vesta, blieben irdene Gefäße beibehalten: einige dienten zur Bewahrung der Asche der Todten, wie denn die mehrsten in verschütteten Grabmälern, sonderlich bei der Stadt Nola, nicht weit von Neapel, gefunden worden. Es zeigt dieses auch ein schönes Gefäß in dem Museo Herrn Mengs, welches im alten Capua, in ein anderes Gefäß gesetzt, verwahrt gewesen: das Gefäß ist in eben der Form auf demselben gemalt, und steht wie auf einem kleinen Hügel, welcher vermuthlich ein Grab vorstellen soll, so wie die Gräber[2]) der ältesten Zeiten waren. Man merke hierbei die Gelegenheit, daß neben den Todten ein Gefäß mit Oel gesetzt wurde, und daß solche Gefäße auch auf Grabmälern[3]) gemalt wurden. Auf der einen und auf der andern Seite des gemalten Gefäßes steht eine junge männliche Figur, welche, außer einem auf der Schulter hängenden Gewande, und einem Degen unter dem Arme hinauf, nach Art heroischer Figuren, (welches alsdenn *ὑπωλένιος*[4]) heißt) nackend ist. Es sind die Gesichter derselben nicht idealisch, sondern scheinen bestimmte Personen vorzustellen: sie unterreden

[1]) Brodaei Miscel. L. 5. c. 19.
[2]) Paus. L. 6. p. 507. l. 38. L. 8. p. 624. l. 33. u. c.
[3]) Schol. Aristoph. Eccles. v. 988.
[4]) Schol. Pind. Olymp. 2. v. 149.

sich mit einander voller Betrübniß. Wir wissen auch, daß in den ersten Zeiten der Griechen[1]) ein bloßes Gefäß der Preis des Sieges in ihren Spielen war, und dieses zeigt ein Gefäß auf Münzen der Stadt Tralles[2]) an, und auf vielen geschnittenen Steinen[3]). Der Preis in den panathenaischen Spielen zu Athen waren gemalte Gefäße von gebrannter Erde, mit Oel angefüllt, und hierauf deuten die Gefäße[4]) an dem Gipfel eines Tempels zu Athen. Viele Gefäße aber waren vermuthlich bei den Alten, was jetzt unser Porzellan ist, nur zum Zierrathe, welches sonderlich daraus zu schließen ist, daß sich einige finden, welchen keinen Boden haben, noch gehabt haben. Aus den häufigen Figuren, welche ein Schabezeug (Strigilis) halten, könnte es scheinen, daß viele derselben in Bädern aufzustellen gemacht worden.

Die Figuren sind auf den mehrsten nur mit einer einzigen Farbe gemalt, oder besser zu reden, die Farbe der Figuren ist der eigentliche Grund der Gefäße, oder die natürliche Farbe des gebrannten sehr feinen Thons selbst; das Feld aber des Gemäldes, oder die Farbe zwischen den Figuren, ist eine schwärzliche Glätte, und mit eben derselben sind die Umrisse der Figuren auf demselben Grunde gemalt. Von Gefäßen mit mehr Farben gemalt befinden sich, außer denen in der Vaticanischen Bibliothek[5]), zwei in der Gallerie zu Florenz, und zwei andere in dem Museo Herrn Mengs. Das eine von diesen, und man sagt das gelehrteste unter allen Gefäßen, ist eine Parodie der Liebe des Jupiters und der Alcmena, das ist, es ist dieselbe ins Lächerliche gekehrt und auf eine komische Art vorgestellt; oder man könnte sagen, es sei hier der vornehmste Auftritt einer Comödie, wie der Amphitruo des Plautus ist, gemalt. Alcmena sieht aus einem Fenster, wie diejenigen[6]) thaten, welche ihre Gunst feil hatten, oder spröde thun, und sich kostbar machen wollten: das Fenster steht hoch, nach Art der Alten. Jupiter ist verkleidet mit einer bärtigen weißen Maske, den Scheffel (Modius) auf dem Kopfe, wie Serapis, welcher mit der Maske aus einem Stücke ist. Es trägt derselbe eine Leiter, zwischen deren Sprossen er den Kopf hindurch steckt, wie im Begriffe, das Zimmer der Geliebten zu ersteigen. Auf der andern Seite ist Mercurius mit einem dicken Bauche, wie ein Knecht gestaltet, und wie Sosia beim Plautus verkleidet; er hält in der linken Hand seinen Stab gesenkt, als wenn er denselben verbergen wollte, um nicht erkannt zu werden, und in der andern Hand trägt er eine Lampe, welche er gegen das Fenster erhebt, entweder dem Jupiter zu leuchten, oder es zu machen, wie Delphis beim Theocritus zur Simätha sagt, mit der Axt und mit der Lampe[7]), auch mit Feuer Gewalt zu gebrauchen, wenn ihn seine Geliebte nicht einlassen würde. Er hat einen großen Priapus, welcher auch hier seine Deutung hat, und in den Comödien der Alten band man sich ein großes Glied[8]) von rothem

---

1) Hom. Il. Ψ. v. 259. Athen. Deipn. L. II. p. 468. C.
2) Spanh. de praest. Num. T. I. p. 134.
3) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 460.
4) Callimach. Fragm. 122. p. 366.
5) Dempst. Etrur. tab. 28. 32.
6) Heins. Lect. Theocrit. c. 7. p. 83.
7) Idyl. 2. v. 127.
8) Aristoph. Nub. v. 539. conf. Eiusd. Lysistr. v. 110.

Leder vor. Beide Figuren haben weißliche Hosen und Strümpfe aus einem Stücke, welche bis auf die Knöchel der Füße reichen, wie der sitzende Comicus mit einer Maske vor dem Gesicht, in der Villa Matei: denn die Personen in den Comödien der Alten durften nicht ohne Hosen[1]) erscheinen. Das Nackende der Figuren ist Fleischfarbe, bis auf den Priapus, welcher dunkelroth ist, so wie die Kleidung der Figuren, und das Kleid der Alcmena ist mit weißen Sternchen bezeichnet. Mit Sternen gewirkte Kleider waren schon unter den Griechen der ältesten Zeiten bekannt; ein solches hatte der Held Sosipolis[2]) auf einem uralten Gemälde, und Demetrius Poliorcetes[3]) trug dergleichen.

Die Zeichnung auf den mehrsten Gefäßen ist so beschaffen, daß die Figuren in einer Zeichnung des Raphaels einen würdigen Platz haben könnten, und es ist merkwürdig, daß sich nicht zwei mit völlig einerlei Bildern finden, und unter so viel Hunderten, welche ich gesehen habe, hat jedes Gefäß seine besondere Vorstellung. Wer die meisterhafte und zierliche Zeichnung auf denselben betrachtet, und einsehen kann, und die Art zu verfahren weiß, in Auftragung der Farben auf dergleichen gebrannte Arbeit, findet in dieser Art Malerei den größten Beweis von der allgemeinen Richtigkeit und Fertigkeit auch dieser Künstler in der Zeichnung. Denn diese Gefäße sind nicht anders, als unsere Täpferarbeit, gemalt, oder wie das gemeine Porcellan, wenn, nachdem es geröstet ist, wie man spricht, die blaue Farbe aufgetragen wird. Dieses Gemalte will fertig und geschwinde gemacht sein: denn aller gebrannter Thon zieht, wie ein dürres lechzendes Erdreich den Thau, unverzüglich die Feuchtigkeit aus den Farben und aus dem Pinsel, daß also, wenn die Umrisse nicht schnell mit einem einzigen Striche gezogen werden, im Pinsel nichts, als die Erde, zurückbleibt. Folglich da man insgemein keine Absätze, oder angehängte und von neuem angesetzte Linien findet, so muß eine jede Linie des Umrisses einer Figur unabgesetzt gezogen sein, welches in der Eigenschaft dieser Figuren beinahe wunderbar scheinen muß. Man muß auch bedenken, daß in dieser Arbeit keine Aenderung oder Verbesserung stattfindet, sondern wie die Umrisse gezogen sind, müssen sie bleiben. Diese Gefäße sind, wie die kleinsten geringsten Insecten, die Wunder in der Natur, das Wunderbare in der Kunst der Alten, und so wie in Raphael's ersten Entwürfen seiner Gedanken der Umriß eines Kopfes, ja ganze Figuren, mit einem einzigen unabgesetzten Federstriche gezogen, dem Kenner hier den Meister nicht weniger, als in dessen ausgeführten Zeichnungen, zeigen, eben so erscheint in den Gefäßen mehr die große Fertigkeit und Zuversicht der alten Künstler, als in andern Werken. Eine Sammlung derselben ist ein Schatz von Zeichnungen[4]).

---

[1]) Pitt. Erc. T. 1. p. 267. n. 9.

[2]) Pausan. L. 6. p. 517. l. 8.

[3]) Athen. Deipn. L. 12. p. 535. F.

[4]) Es war einem Betrüger, Namens Pietro Fondi, gelungen, diese Gefäße nachzumachen. Es hat sich derselbe sonderlich zu Venedig und zu Corfu aufgehalten, und von seiner Arbeit ist manches Stück in Italien geblieben, die mehrsten aber sind auswärts gegangen. Es ist eben derselbe, von welchem Apostolo Zeno (Lettere, Vol. 3. p. 197.) in einem

IV. Anzeige einiger Figuren aus der Insel Sardinien.

Hier scheint mir der bequemste Ort, zum Beschlusse dieses Capitels, ein paar Worte zu melden von einigen in der Insel Sardinien entdeckten Figuren in Erz, welche, in Absicht ihrer Bildung und ihres hohen Alterthums, einige Aufmerksamkeit verdienen. Es sind vor kurzer Zeit [1]) ein paar andere ähnliche Figuren aus dieser Insel bekannt gemacht worden; diejenigen aber, von welchen ich rede, befinden sich in dem Museo des Collegii St. Ignatii, von dem Herrn Cardinal Alexander Albani dahin geschenkt. Es sind vier derselben von verschiedener Größe, von einem halben bis an zwei Palme. Die Form und Bildung derselben ist ganz barbarisch und hat zugleich die deutlichsten Kennzeichen des höchsten Alterthums in einem Lande, wo die Künste niemals geblüht haben. Der Kopf derselben ist lang gezogen, mit ungewöhnlich großen Augen und ungestalteten Theilen, und mit langen storchmäßigen Hälsen, nach der Art, wie einige der häßlichsten kleinen etrurischen Figuren in Erz gebildet sind.

Zwei von den drei kleineren Figuren scheinen Soldaten, aber ohne Helme; beide haben einen kurzen Degen, an ein Gehenk über den Kopf geworfen, auf der Brust selbst hängen, und zwar von der rechten zur linken. Auf der linken Schulter hängt ein kurzer und schmaler Mantel, welcher ein schmaler Streifen ist, und reicht bis an die Hälfte der Schenkel. Es scheint ein viereckiges Tuch, welches kann zusammengelegt sein; auf der einen und innern Seite ist dasselbe mit einem schmalen erhobenen Rande eingefaßt. Diese besondere Art Kleidung kann vielleicht die den alten Sardiniern allein eigene sein, welche Mastruca [2]) hieß. Die eine Figur hält einen Teller mit Früchten, wie es scheint, in der Hand.

Die merkwürdigste unter diesen Figuren, fast zwei Palme hoch, ist ein Soldat mit einer kurzen Weste, wie jene mit Hosen und Beinrüstungen bis unter die Waden, welche das Gegentheil von andern Beinrüstungen sind: denn anstatt daß der Griechen ihre das Schienbein bedeckten, liegen diese über die Wade und sind vorne offen. Eben so sieht man die Beine bewaffnet an dem Castor und Pollux, auf einem Steine des Stoßischen Musei [3]), wo ich jene Figur zur Erklärung angeführt habe. Dieser Soldat hält mit der linken Hand einen runden Schild vor dem Leib, aber etwas entfernt, und unter demselben drei Pfeile, deren Fittige über den Schild hervorgehen; in der linken Hand hält er den Bogen. Die Brust ist mit einem kurzen Panzer verwahrt, wie auch die Achseln mit Kappen, welche Achselrüstung man auch auf einem Gefäße der Mastrillischen Sammlung zu Nola sieht, und diese Kappen sind wie die an der Montur unserer

---

seiner Briefe redet. Diese Betrügerei aber ist auch von denen, die von der Zeichnung keine große Kenntniß haben, leicht zu entdecken: denn die Erde zu denselben ist grob, und die Gefäße sind also schwer; da hingegen die alten Gefäße aus einer ungemein verfeinerten Erde gemacht sind, und die Glätte ist wie über dieselben geblasen, welches an jenen das Gegentheil ist.

[1]) Caylus Rec. d'Antiq. T. 3.

[2]) Plaut. Poen. Act. 5. Sc. 5. v. 34. Isid. L. 19. c. 3. ex Cicerone.

[3]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 201.

Trommelschläger gestaltet. Der Kopf ist mit einer platten Mütze bedeckt, an welcher von den Seiten zwei lange Hörner, wie Zähne, vorwärts und aufwärts stehen. Auf dem Kopfe liegt ein Korb mit zwei Tragestangen, welcher auf den Hörnern ruht und abgenommen werden kann. Auf dem Rücken trägt er ein Gestelle eines Wagens mit zwei kleinen Rädern, dessen Deichsel in einen Ring auf dem Rücken gesteckt ist, so daß die Räder über den Kopf reichen.

Dieses lehrt uns einen unbekannten Gebrauch der alten Völker im Kriege. Der Soldat in Sardinien mußte seine Mundprovision selbst mit sich führen; er trug dieselbe aber nicht auf der Schulter, wie die römischen Soldaten, sondern er zog sie hinter sich auf einem Gestelle, worauf der Korb stand. Nach vollendetem Zuge, wo dieses nicht mehr nöthig war, steckte der Soldat sein leichtes Gestelle in den Ring, welcher auf dem Rücken befestigt war, und legte seinen Korb auf den Kopf über die zwei Hörner. Vermuthlich ging man mit allen diesem Geräth, wie man sieht, auch in die Schlacht, und der Soldat war beständig mit allem Zubehör versehen.

Zum Beschlusse dieses Capitels gebe ich dem Leser, welcher in manchen Stücken mehr Licht verlangen möchte, zu bedenken, daß es uns in der Vergleichung dieser alten Völker in Italien mit den Aegyptern geht, wie einigen Personen, welche in ihrer Muttersprache weniger, als in einer auswärtigen Sprache, gelehrt sind. Von der Kunst der Aegypter können wir mit mehr Gewißheit reden, die uns von jenen Völkern, deren Länder wir bereisen und umgraben, fehlt. Wir haben eine Menge kleiner etrurischer Figuren, aber nicht Statuen genug, zu einem völlig richtigen Systema ihrer Kunst zu gelangen, und nach einem Schiffbruche läßt sich aus wenig Brettern kein sicheres Fahrzeug bauen. Das mehrste besteht in geschnittenen Steinen, welche wie das kleine Gestrüppe sich von einem ausgehauenen Walde, von welchem nur noch einzelne Bäume stehen, zum Zeichen der Verwüstung. Zum Unglück ist zur Entdeckung von Werken aus den blühenden Zeiten dieser Völker wenig Hoffnung. Die Etrurier hatten in ihrem Lande die Marmorbrüche bei Luna (jetzt Carrara), welches eine von ihren zwölf Hauptstädten war; aber die Samniter, Volsker und Campaner fanden keinen weißen Marmor bei sich, und werden folglich ihre Werke mehrentheils von gebrannter Erde oder von Erz gemacht haben. Jene sind zerbrochen, und diese geschmolzen; und dieses ist die Ursache von der Seltenheit der Kunstwerke dieser Völker. Unterdessen da der etrurische Stil dem älteren griechischen ähnlich gewesen, so kann diese Abhandlung als eine Vorbereitung zum folgenden Capitel angesehen, und der Leser hieher verwiesen werden.

Viertes Capitel.

Von der Kunst unter den Griechen.

Erstes Stück.

Von den Gründen und Ursachen des Aufnehmens und des Vorzugs der griechischen Kunst vor andern Völkern.

Die Kunst der Griechen ist die vornehmste Absicht dieser Geschichte, und es erfordert dieselbe, als der würdigste Vorwurf zur Betrachtung und Nachahmung, da sie sich in unzählig schönen Denkmalen erhalten hat, eine umständliche Untersuchung, die nicht in Anzeigen unvollkommener Eigenschaften, und in Erklärungen des eingebildeten, sondern in Unterricht des Wesentlichen bestände, und in welcher nicht bloß Kenntnisse zum Wissen, sondern auch Lehren zum Ausüben vorgetragen würden. Die Abhandlung von der Kunst der Aegypter, der Etrurier und anderer Völker, kann unsere Begriffe erweitern und zur Richtigkeit im Urtheil führen; die von den Griechen aber soll suchen, dieselben auf Eins und auf das Wahre zu bestimmen, zur Regel im Urtheilen und im Wirken.

Diese Abhandlung über die Kunst der Griechen besteht aus vier Stücken: Das erste und vorläufige handelt von den Gründen und Ursachen des Aufnehmens und des Vorzugs der griechischen Kunst vor anderen Völkern; das zweite von dem Wesentlichen der Kunst; das dritte von dem Wachsthume und von dem Falle derselben, und das vierte von dem mechanischen Theile der Kunst. Den Beschluß dieses Capitels macht eine Betrachtung über die Malereien aus dem Alterthume.

Die Ursache und der Grund von dem Vorzuge, welchen die Kunst unter den Griechen erlangt hat, ist theils dem Einflusse des Himmels, theils der Verfassung und Regierung, und der dadurch gebildeten Denkungsart, wie nicht weniger der Achtung der Künstler und dem Gebrauche und der Anwendung unter den Griechen, zuzuschreiben.

I. Von dem Einflusse des Himmels.

Der Einfluß des Himmels muß den Samen beleben, aus welchem die Kunst soll getrieben werden, und zu diesem Samen war Griechenland der auserwählte Boden; und das Talent zur Philosophie, welches Epi-

curus den Griechen[1]) allein beilegen wollen, könnte mit mehrerm Rechte von der Kunst gelten. Vieles, was wir uns als Idealisch vorstellen möchten, war die Natur bei ihnen. Die Natur, nachdem sie stufenweis durch Kälte und Hitze gegangen, hat sich in Griechenland, wo eine zwischen Winter und Sommer abgewogene Witterung[2]) ist, wie in ihrem Mittelpuncte gesetzt, und je mehr sie sich demselben nähert, desto heiterer und fröhlicher wird sie, und desto allgemeiner ist ihr Wirken in geistreichen witzigen Bildungen, und in entschiedenen und vielversprechenden Zügen. Wo die Natur weniger in Nebeln und in schweren Dünsten eingehüllt ist, giebt sie dem Körper zeitiger eine reifere Form; sie erhebt sich in mächtigen, sonderlich weiblichen Gewächsen, und in Griechenland wird sie ihre Menschen auf das feinste vollendet haben. Die Griechen waren sich dieses, und überhaupt, wie Polybius[3]) sagt, ihres Vorzugs vor andern Völkern bewußt, und unter keinem Volke ist die Schönheit so hoch, als bei ihnen, geachtet worden[4]); deswegen blieb nichts verborgen, was dieselbe erheben konnte, und die Künstler sahen die Schönheit täglich vor Augen. Ja es war dieselbe gleichsam ein Verdienst zum Ruhme, und wir finden in den griechischen Geschichten[5]) die schönsten Leute angemerkt: gewisse Personen wurden von einem einzigen schönen Theile der Bildung, wie Demetrius Phalereus von seinen schönen Augenbrauen[6]), mit einem besonderen Namen bezeichnet. Daher wurden Wettspiele der Schönheit bereits in den alleräl testen Zeiten, vom Cypselus[7]), Könige in Arcadien, zur Zeit der Heracliden, bei dem Flusse Alpheus, in der Landschaft Elis, angeordnet; und an dem Feste des Philesischen Apollo war[8]) auf den gelehrtesten Kuß unter jungen Leuten ein Preis gesetzt. Eben dieses geschah unter Entscheidung eines Richters, wie vermuthlich auch dort zu Menagra[9]) bei dem Grabe des Diocles. Zu Sparta[10]) und zu Lesbus[11]), in dem Tempel der Juno, und bei den Parrhasiern[12]) waren Wettstreite der Schönheit unter dem weiblichen Geschlechte.

---

[1]) Clem. Alex. Strom. L. 1. p. 355. l. 12.

[2]) Herodot. L. 3. p. 127. l. 11. Plat. Tim. p. 475. l. 43. ed. Bas. 1534.

[3]) L. 5. p. 431. A.

[4]) Der Priester eines jugendlichen Jupiters zu Aegä (Pausan. L. 7. p. 585. l. 2.), des Ismenischen Apollo (Id. L. 9. p. 730. l. 25.), und derjenige, welcher zu Tanagra (Id. L. 9. p. 752. l. 28.) die Procession des Mercurius mit einem Lamme auf der Schulter führte, waren allemal Jünglinge, denen der Preis in der Schönheit war zuerkannt worden. Die Stadt Egesta in Sicilien richtete einem Philippus, welcher nicht ihr Bürger, sondern aus Croton war, bloß wegen seiner vorzüglichen Schönheit (Herodot. L. 5. c. 47.), ein Grabmal, wie einem vergötterten Helden, auf, und man opferte ihm bei demselben.

[5]) conf. Pausan. L. 6. p. 457. l. 27.

[6]) χαριτοβλέφαρος. Diog. Laert. in eius Vit. p. 307.

[7]) Eustath. ad Il. ι'. p. 1185. l. 16. conf. Palmer. Exerc. in Auct. Gr. p. 448.

[8]) Lutat. ad Stat. Theb. L. 8. v. 198. conf. Barth. T. 3. p. 828.

[9]) Theocrit. Idyl. 12. v. 29—34.

[10]) Mus. de Her. et Leand. amor. v. 75.

[11]) καλλιςεῖα genannt. v. Athen. Deipn. L. 13. p. 610. B.

[12]) Athen. l. c. p. 609. E.

II. Von der Verfassung und Regierung unter den Griechen.

In Absicht der Verfassung und Regierung von Griechenland ist die Freiheit die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst. Die Freiheit hat in Griechenland alle Zeit den Sitz gehabt, auch neben dem Throne[1]) der Könige, welche väterlich[2]) regierten, ehe die Aufklärung der Vernunft ihnen die Süßigkeit einer völligen Freiheit schmecken ließ, und Homerus nennt den Agamemnon[3]) einen Hirten der Völker, dessen Liebe für dieselben, und Sorge für ihr Bestes, anzudeuten. Ob sich gleich nachher Tyrannen aufwarfen, so waren sie es nur in ihrem Vaterlande, und die ganze Nation hat niemals ein einziges Oberhaupt erkannt. Daher ruhte nicht auf einer Person allein das Recht, groß in seinem Volke zu sein, und sich mit Ausschließung anderer verewigen zu können.

Die Kunst wurde schon sehr zeitig gebraucht, das Andenken einer Person auch durch seine Figur zu erhalten, und hierzu stand einem jeden Griechen der Weg offen. Da nun die ältesten Griechen[4]) das Gelernte dem, wo sich die Natur vornehmlich äußerte, weit nachsetzten, so wurden auch die ersten Belohnungen auf Leibesübungen gesetzt, und wir finden von einer Statue Nachricht, welche zu Elis[5]) einem spartanischen Ringer, Eutelides, schon in der acht und dreißigsten Olympias aufgerichtet worden; und vermuthlich ist dieselbe nicht die erste gewesen. In kleineren Spielen, wie zu Megara, wurde ein Stein[6]) mit dem Namen des Siegers aufgerichtet. Daher suchten sich die größten Männer unter den Griechen in der Jugend in den Spielen hervorzuthun; Chrysippus und Cleanthes wurden hier eher, als durch ihre Weltweisheit, bekannt; ja Plato selbst erschien unter den Ringern in den Isthmischen Spielen zu Corinth und in den Pythischen zu Sicyon. Pythagoras[7]) trug zu Elis den Preis davon, und unterrichtete den Eurymenes, daß er an eben dem Orte den Sieg erhielt. Auch unter den Römern waren die Leibesübungen der Weg einen Namen zu erhalten, und Papirius, welcher die Schande der Römer ad Furculas Caudinas an den Samnitern rächte, ist uns weniger durch diesen Sieg, als durch seinen Beinamen, der Läufer[8]), welchen auch Achilles beim Homerus führt, bekannt.

Eine Statue des Siegers[9]), in dessen Gleichheit und Aehnlichkeit, an dem heiligsten Orte in Griechenland gesetzt, und von dem ganzen Volke gesehen und verehrt, war ein mächtiger Antrieb, nicht weniger dieselbe zu machen, als zu erlangen, und niemals ist für Künstler, unter irgend einem Volke von je an, eine so häufige Gelegenheit gewesen, sich zu zeigen;

---

1) Aristot. Polit. L. 3. c. 10. p. 87. ed. Sylburg.
2) Thucyd. L. 1. p. 5. l. 25.
3) Aristot. Eth. Nicom. L. 8. c. 11. p. 148. Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 5. p. 322. l. 45.
4) Pind. Olymp. 9. v. 152.
5) Pausan. L. 6. p. 490. l. 15.
6) Pind. Olymp. 7. v. 157.
7) Bentley Diss. upon. Phalar. p. 53.
8) Liv. L. 9. c. 16.
9) Lucian. pro Imag. p. 490.

der Statuen in den Tempeln so wohl der Götter[1]), als ihrer Priester und Priesterinnen[2]) nicht zu gedenken. Den Siegern in den großen Spielen wurden nicht allein an dem Orte der Spiele, und vielen nach der Anzahl[3]) der Siege, Statuen gesetzt, sondern auch zugleich in ihrem Vaterlande[4]), und diese Ehre wiederfuhr auch andern verdienten Bürgern. Dionysius[5]) redet von den Statuen des Bürger zu Cuma in Italien, welche Aristodemus, der Tyrann dieser Stadt, in der zwei und siebenzigsten Olympias, aus dem Tempel, wo sie standen, wegnehmen und an unsaubere Orte werfen ließ. Einigen Siegern der Olympischen Spiele aus den ersten Zeiten, da die Künste noch nicht blühten, wurden lange nach ihrem Tode, ihr Andenken zu erhalten, Statuen aufgerichtet, wie einem Dibotas[6]), aus der sechsten Olympias, die Ehre allererst in der achtzigsten wiederfuhr. Es ist besonders, daß sich jemand seine Statue machen lassen, ehe er den Sieg erhielt[7]); so gewiß war derselbe. Ja zu Aegium, in Achaja, war einem Sieger[8]) eine besondere Halle, oder verdeckter Gang, von seiner Stadt gebaut, um sich daselbst im Ringen zu üben.

Durch die Freiheit erhob sich, wie ein edler Zweig aus einem gesunden Stamme, das Denken des ganzen Volks. Denn wie der Geist eines zum Denken gewöhnten Menschen sich höher zu erheben pflegt im weiten Felde, oder auf einem offenen Gange, auf der Höhe eines Gebäudes, als in einer niedrigen Kammer, und in jedem eingeschränkten Orte, so muß auch die Art zu denken unter den freien Griechen gegen die Begriffe beherrschter Völker sehr verschieden gewesen sein. Herodotus zeigt[9]), daß die Freiheit allein der Grund gewesen von der Macht und Hoheit, zu welcher Athen gelangt ist, da diese Stadt vorher, wenn sie einen Herrn über sich erkennen müssen, ihren Nachbarn nicht gewachsen sein können. Die Redekunst fing an aus eben dem Grunde allererst in dem Genusse der völligen Freiheit unter den Griechen zu blühen; daher legten die Sicilianer[10]) dem Gorgias die Erfindung der Redekunst bei. Die Griechen waren in ihrer besten Zeit denkende Wesen, welche zwanzig und mehr Jahre schon gedacht hatten, ehe wir insgemein aus uns selbst zu denken anfangen, und die den Geist in seinem größten Feuer, von der Munterkeit des Körpers unterstützt, beschäftigten, welcher bei uns, bis er abnimmt, unedel genährt wird. Der unmündige Verstand, welcher, wie eine zarte Rinde, den Einschnitt behält und erweitert, wurde nicht mit bloßen Tönen ohne Begriffe unterhalten, und das Gehirn, gleich einer Wachstafel, die nur eine gewisse Anzahl Worte oder Bilder fassen kann,

---

[1]) Die Einwohner der Liparischen Inseln ließen dem Apollo so viel Statuen in Delphos setzen, als Schiffe sie von den Etruriern genommen hatten. Pausan. L. 10. p. 836. l. 7.
[2]) Pausan. L. 2. p. 148. l. 4. p. 195. l. 32. L. 7. p. 589. l. 36.
[3]) Pausan. L. 6. p. 459. l. 12.
[4]) Plutarch. Apophth. p. 314. ed. H. Steph. Pausan. L. 7. p. 595. l. 27.
[5]) Ant. Rom. L. 7. p. 408. l. 24.
[6]) Id. L. 6. p. 458. l. 5.
[7]) Ibid. p. 471. l. 29.
[8]) Pausan. L. 7. p. 582. l. 25.
[9]) L. 5. p. 199. l. 13.
[10]) conf. Hardion Diss. sur l'orig. de la Rhet. p. 160.

war nicht mit Träumen erfüllt, wenn die Wahrheit Platz nehmen will. Gelehrt sein, das ist, zu wissen, was Andere gewußt haben, wurde spät gesucht; gelehrt im heutigen Verstande sein, war in ihrer besten Zeit leicht, und weise konnte ein Jeder werden. Denn es war eine Eitelkeit weniger in der Welt, nämlich viel Bücher zu kennen, da allererst nach der einundsechzigsten Olympias die zerstreuten Glieder des größten Dichters gesammelt wurden. Diesen lernte das Kind[1]); der Jüngling dachte wie der Dichter, und wenn er etwas Würdiges hervorgebracht hatte, so war er unter die ersten seines Volks gerechnet.

III. Von der Achtung der Künstler.

Ein weiser Mann war der geehrteste, und dieser war in jeder Stadt, wie bei uns der Reiche, bekannt; so wie es der junge Scipio[2]) war, welcher die Cybele nach Rom führte. Zu dieser Achtung konnte der Künstler auch gelangen; ja Socrates erklärte die Künstler[3]) allein für weise, als diejenigen, welche es sind und nicht scheinen; und vielleicht in dieser Ueberzeugung ging Aesopus beständig unter den Bildhauern und Baumeistern umher. In viel späterer Zeit war der Maler Diognetus einer von denen, welche den Marcus Aurelius die Weisheit lehrten. Dieser Kaiser bekennt, daß er von demselben gelernt habe, das Wahre von dem Falschen zu unterscheiden, und nicht Thorheiten für würdige Sachen anzunehmen. Der Künstler konnte ein Gesetzgeber werden; denn alle Gesetzgeber waren gemeine Bürger, wie Aristoteles[4]) bezeugt. Er konnte Kriegsheere führen, wie Lamachus, einer der dürftigsten Bürger zu Athen, und seine Statue neben dem Militiades und Themistocles, ja neben den Göttern selbst gesetzt sehen: so stellten Xenophilus[5]) und Strato ihre sitzenden Figuren bei ihrer Statue des Aesculapius und der Hygiea zu Argus. Chirisophus[6]), der Meister des Apollo zu Tegea, stand in Marmor neben seinem Werke, und Alcamenes[7]) war erhaben gearbeitet an dem Gipfel des Eleusinischen Tempels; Pharrhasius und Silanion[8]) wurden in ihrem Gemälde des Theseus zugleich mit diesem verehrt. Andere Künstler setzten ihren Namen auf ihr Werk, und Phidias den seinigen[9]) zu den Füßen des Olympischen Jupiters. Es stand auch an verschiedenen Statuen der Sieger zu Elis[10]) der Name der Künstler, und an dem Wagen mit vier Pferden von Erz, welchen der Sohn des Königs Hiero zu Syracus, Dinomenes, seinem Vater setzen ließ, war in zwei Versen[11]) angezeigt, daß Onatas der Meister dieses Werks sei. Dieser Gebrauch aber war dennoch nicht so allgemein, daß man aus dem Mangel des Namens des Künstlers an vorzüglichen Statuen schließen könnte, daß es Werke aus spätern Zeiten

---

[1]) Xenoph. Conviv. c. 3. §. 5.
[2]) Liv. L. 29. c. 14.
[3]) Plat. Apolog. p. 9. ed. Bas.
[4]) Polit. L. 4. c. 11. p. 115. l. 20. ed. 1577. 4.
[5]) Pausan. L. 2. p. 163. l. 36.
[6]) Pausan. L. 8. p. 708 l. 9.
[7]) Pausan. L. 5. p. 399. l. 37.
[8]) Plutarch. Thes. p. 5. l. 22.
[9]) Pausan. L. 5. p. 397. l. 41.
[10]) conf. Id. L. 6. p. 456. l. 36
[11]) Id. L. 8. p. 688. l. 1.

ein[1]). Dieses war nur zu erwarten von Leuten, die Rom im Traume, oder, wie junge Reisende, in einem Monate, gesehen.

Die Ehre und das Glück des Künstlers hingen nicht von dem Eigensinne eines unwissenden Stolzes ab, und ihre Werke waren nicht nach dem elenden Geschmacke, oder nach dem übel geschaffenen Auge eines durch die Schmeichelei und Knechtschaft aufgeworfenen Richters gebildet, sondern die weisesten des ganzen Volks urtheilten und belohnten sie, und ihre Werke, in der Versammlung aller Griechen, und zu Delphos[2]) und zu Corinth waren Wettspiele der Malerei unter besondern dazu bestellten Richtern, welche zur Zeit des Phidias angeordnet wurden. Hier wurde zuerst Panäus, der Bruder, oder, wie andere wollen[3]), der Schwester Sohn des Phidias, mit dem Timagoras von Chalcis, gerichtet, und der letzte erhielt den Preis. Vor solchen Richtern erschien Aetion[4]) mit seiner Vermählung Alexanders und der Roxane; derjenige Vorsitzer, welcher den Ausspruch that, hieß Proxenides, und er gab dem Künstler seine Tochter zur Ehe. Man sieht, daß ein allgemeiner Ruf auch an andern Orten die Richter nicht geblendet, dem Verdienste das Recht abzusprechen; denn zu Samos wurde Parrhasius, in dem Gemälde des Urtheils über die Waffen des Achilles, dem Timanthes nachgesetzt. Aber die Richter waren nicht fremde in der Kunst; denn es war eine Zeit in Griechenland, wo die Jugend in den Schulen der Weisheit sowohl, als der Kunst, unterrichtet wurde. Daher arbeiteten die Künstler für die Ewigkeit, und die Belohnungen ihrer Werke setzten sie in den Stand, ihre Kunst über alle Absichten des Gewinns und der Vergeltung zu erheben. So malte Polygnotus das Poecile zu Athen, und, wie es scheint, auch ein öffentlich Gebäude[5]) zu Delphos, ohne Entgelt aus, und die Erkenntlichkeit gegen diese letzte Arbeit scheint der Grund zu sein, welcher die Amphictiones, oder den allgemeinen Rath der Griechen, bewogen, diesem großmüthigen Künstler eine freie Bewirthung durch ganz Griechenland auszumachen[6]).

Ueberhaupt wurde alles vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzt, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache konnte zur Verewigung seines Namens gelangen. Wir wissen noch jetzt den Namen des Baumeisters[7]) einer Wasserleitung auf der Insel Samos, und desjenigen, der daselbst das größte Schiff gebaut hat; ingleichen den Namen eines berühmten Steinmetzen, welcher in Arbeit an Säulen sich

---

[1]) Gedoyn (Hist. de Phidias, p. 199.) glaubt sich durch diese Meinung von dem großen Haufen abzusondern, und ein seichter brittischer Scribent (Nixon's Essay on a Sleeping Cupid, p. 22.), welcher gleichwohl Rom gesehen, betet jenem nach.

[2]) Plin. L. 35. c. 35.

[3]) Strab. L. 8. p. 354. A.

[4]) Lucian. Herod. c. 5.

[5]) Plin. L. 35. c. 35.

[6]) Die Gemälde zu Delphos stellten die Eroberung von Troja vor, wie ich in einem alten geschriebenen Scholio über den Gorgias des Plato finde, und eben daselbst hat sich die Ueberschrift dieses Werks erhalten, welche folgende ist:

Γράψε Πολύγνωτος, Θάσιος γένος, Ἀγλαοφῶντος
Υἱός, περθομένην Ἰλίου ἀκρόπολιν.

[7]) Herodot. L. 3. p. 119. l. 32. 36.

hervorthat; er hieß Architeles[1]). Es sind die Namen zweier Weber, oder Sticker[2]), bekannt, die einen Mantel der Pallas Polias zu Athen arbeiteten. Wir wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen, oder Waage-Schaalen; er hieß Parthenius[3]). Ja es hat sich der Name des Sattlers[4]), wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild des Ajax von Leder machte. In dieser Absicht scheinen die Griechen vieles, was besonders war, nach dem Namen des Meisters, der es gemacht hatte, benannt zu haben[5]), und unter dergleichen Namen blieben die Sachen immer bekannt. Zu Samos wurden hölzerne Leuchter gemacht, die in großem Werthe gehalten wurden; Cicero arbeitete auf seines Bruders Landhause des Abends bei dergleichen Leuchter[6]). Auf der Insel Naxus waren Jemandem, welcher zuerst den pentelischen Marmor in der Form von Ziegeln gearbeitet hatte, um Gebäude damit zu decken, bloß wegen dieser Entdeckung, Statuen gesetzt[7]). Vorzügliche Künstler hatten den Namen Göttliche, wie Alcimedon beim Virgilius[8]).

IV. Von der Anwendung der Kunst.

Der Gebrauch und die Anwendung der Kunst erhielt dieselbe in ihrer Großheit. Denn da sie nur den Göttern geweiht und für das heiligste und nützlichste im Vaterlande bestimmt war, und in den Häusern der Bürger Mäßigkeit und Einfalt wohnte, so wurde der Künstler nicht auf Kleinigkeiten, oder auf Spielwerke, durch Einschränkung des Orts, oder durch die Lüsternheit des Eigenthümers heruntergesetzt, sondern was er machte, war den stolzen Begriffen des ganzen Volks gemäß. Miltiades, Themistocles, Aristides und Cimon, die Häupter und Erretter von Griechenland, wohnten nicht besser, als ihr Nachbar[9]). Grabmale aber wurden als heilige Gebäude angesehen; daher es nicht befremden muß, wenn sich Nicias, der berühmte Maler, gebrauchen lassen, ein Grabmal[10]) vor der Stadt Tritia in Achaja auszumalen. Man muß auch erwägen, wie sehr es die Nacheiferung in der Kunst befördert habe, wenn ganze Städte[11]), eine vor der andern, eine vorzügliche Statue zu haben suchten, und wenn ein ganzes Volk[12]) die Kosten zu einer Statue sowohl von Göttern, als von Siegern[13]) in den öffentlichen Spielen, aufbrachten. Einige Städte waren, auch im Alterthume selbst, bloß durch eine schöne Statue bekannt, wie Aliphera[14]) wegen einer Pallas von Erz, vom Hecatodorus und Sostratus gemacht.

Die Bildhauerei und Malerei sind unter den Griechen eher, als die

---

[1]) Theodor. Prodrom. ep. 2. p. 22.
[2]) Athen. Deipn. L. 2. c. 9.
[3]) Juvenal. Sat. 12. v. 43.
[4]) Vit. Hom. p. 359. l. 22.
[5]) Athen. Deipn. L. 11. p. 470. F. 471. B. 486. C.
[6]) Cic. ad Q. Fratr. L. 3. ep. 7.
[7]) Pausan. L. 5. p. 398. l. 8.
[8]) Eclog. 3. v. 37.
[9]) Demosth. Orat. περὶ συντάξ. p. 71. b.
[10]) Pausan. L. 7. p. 580. l. II.
[11]) Plin. L. 35. c. 37.
[12]) Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 4. p. 220. l. 47.
[13]) Pausan. L. 6. p. 465. l. 35. p. 487. l. 25. p. 488. l. 34. p. 489. l. 2. p. 493. l. 16.
[14]) Polyb. L. 4. p. 340. D.

Baukunst, zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt: denn diese hat mehr Idealisches, als jene, weil sie keine Nachahmung von etwas Wirklichem hat sein können, und, nach der Nothwendigkeit, auf allgemeine Regeln und Gesetze der Verhältnisse gegründet worden. Jene beiden Künste, welche mit der bloßen Nachahmung ihren Anfang genommen haben, fanden alle nöthige Regeln am Menschen bestimmt, da die Baukunst die ihrige durch viele Schlüsse finden und durch den Beifall festsetzen mußte. Die Bildhauerei aber ist vor der Malerei vorausgegangen, und hat, als die ältere Schwester, diese, als die jüngere, geführt; ja Plinius ist der Meinung, daß zur Zeit des trojanischen Krieges die Malerei noch nicht gewesen sei. Der Jupiter des Phidias, und die Juno des Polycletus, die vollkommensten Statuen, welche das Alterthum gekannt hat, waren schon, ehe Licht und Schatten in griechischen Gemälden erschien. Denn Apollodorus[1]) und sonderlich nach ihm Zeuxis, der Meister und der Schüler, welche in der neunzigsten Olympias berühmt waren, sind die ersten[2]), welche hierin sich zeigten; da man sich die Gemälde vor ihrer Zeit als neben einander gesetzte Statuen vorzustellen hat, die außer der Handlung, in welcher sie gegen einander standen, als einzelne Figuren kein ganzes zu machen schienen, nach eben der Art, wie die Gemälde auf den sogenannten etrurischen Gefäßen sind. Euphranor, welcher mit dem Praxiteles zu gleicher Zeit und also später noch, als Zeuxis, lebte, hat, wie Plinius sagt, die Symmetrie in die Malerei gebracht.

V. Von dem verschiedenen Alter der Malerei und Bildhauerei.

Der Grund von dem späteren Wachsthume der Malerei liegt theils in der Kunst selbst, theils in dem Gebrauche und in der Anwendung derselben; denn da die Bildhauerei den Götterdienst erweitert hat, so ist sie wiederum durch diesen gewachsen. Die Malerei aber hatte nicht gleichen Vortheil: sie war den Göttern und den Tempeln gewidmet, und einige Tempel, wie der Juno zu Samos[3]), waren Pinacothecä, d. i. Gallerien von Gemälden; auch zu Rom waren in dem Tempel des Friedens, nämlich in den obern Zimmern oder Gewölben desselben, die Gemälde der besten Meister aufgehängt. Aber die Werke der Maler scheinen bei den Griechen kein Vorwurf heiliger zuversichtlicher Verehrung und Anbetung gewesen zu sein; wenigstens findet sich unter allen vom Plinius und Pausanias angeführten Gemälden kein einziges, welches diese Ehre erhalten hätte; wo nicht etwa Jemand in unten gesetzter Stelle des Philo[4]) ein solches Gemälde finden wollte. Pausanias[5]) gedenkt schlechthin eines Gemäldes der Pallas in ihrem Tempel zu Tegea, welches ein Lectisternium[6]) derselben war. Die Malerei und Bildhauerei verhalten sich, wie die Beredsamkeit und Dichtkunst: diese, weil sie mehr, als jene, heilig gehalten,

---

[1]) Er wurde der Schatten-Maler genannt. (*σκιαγράφος*. Hesych. *σκιά*) Man sieht also die Ursache solcher Benennung, und Hesychius, welcher *σκιόγραφος* für *σκηνόγραφος*, d. i. der Zelt-Maler, genommen, ist zu verbessern.

[2]) Quintil. Inst. Orat. L. 12. c. 10.

[3]) Strab. L. 14. p. 944.

[4]) De Virtut. u. Legat. ad. Caj. p. 567. - - *μηδὲν ἐν προσευχαῖς ὑπὲρ αὐτοῦ [Καίσαρος] μὴ ἄγαλμα, μὴ ξόεινον, μηδὲ γραφὴν ἱδρυσάμενοι.*

[5]) L. 8. p. 695. l. 23.

[6]) Conf. Casaub. Animadv. in Sueton. p. 39. D.

zu heiligen Handlungen gebraucht und besonders belohnt wurde, gelangte zeitiger zu ihrer Vollkommenheit; und dieses ist zum Theil die Ursache, daß, wie Cicero[1]) sagt, mehr gute Dichter, als Redner, gewesen. Wir finden aber, daß Maler zugleich Bildhauer waren: ein athenienfischer Maler, Mico[2]), machte die Statue des Callias von Athen; sogar vom Apelles[3]) war die Statue der Tochter des spartanischen Königs Archidamus, Cynica, gearbeitet. Solche Vortheile hatte die Kunst der Griechen vor andern Völkern, und auf einem solchen Boden konnten so herrliche Früchte wachsen.

Zweites Stück.

Von dem Wesentlichen der Kunst.

I. Von der Zeichnung des Nackenden, welche sich gründet auf die Schönheit.

Von diesem ersten vorläufigen Stücke gehen wir zum zweiten, von dem Wesentlichen der Kunst, welches zwei Theile hat; der erste handelt von der Zeichnung des Nackenden, welcher auch die Thiere mitbegreift; der zweite von der Zeichnung bekleideter Figuren, und insbesondere von der weiblichen Kleidung. Die Zeichnung des Nackenden gründet sich auf die Kenntniß und auf Begriffe der Schönheit, und diese Begriffe bestehen theils in Maaßen und Verhältnissen, theils in Formen, deren Schönheit der ersten griechischen Künstler Absicht war, wie Cicero[4]) sagt: diese bilden die Gestalt, und jene bestimmen die Proportion.

Von der Schönheit ist zuerst überhaupt zu reden, und zum zweiten von der Proportion, und alsdann von der Schönheit einzelner Theile des menschlichen Körpers. In der allgemeinen Betrachtung über die Schönheit ist vorläufig der verschiedene Begriff des Schönen zu berühren, welches der verneinende Begriff derselben ist, und alsdann ist einiger bestimmter Begriff der Schönheit zu geben; es kann aber leichter, wie Cotta beim Cicero[5]) von Gott meint, von der Schönheit gesagt werden, was sie nicht ist, als was sie ist.

Die Schönheit, als der höchste Endzweck, und als der Mittelpunkt der Kunst, erfordert vorläufig eine allgemeine Abhandlung, in welcher ich mir und dem Leser ein Genüge zu thun wünschte; aber dieses ist auf beiden Seiten ein schwer zu erfüllender Wunsch. Denn die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört. Wäre dieser Begriff geometrisch deutlich, so würde das Urtheil der Menschen über das Schöne nicht verschieden sein, und es würde die Ueberzeugung von der wahren Schönheit leicht werden; noch weniger würde es Menschen entweder von so unglück-

---

[1]) de Orat. L. I. c. 3.
[2]) Pausan. L. 6. p. 465. l. 22. conf. p. 480. l. 20.
[3]) Id. L. 6. p. 453. l. 26.
[4]) de Fin. L. 2. c. 34.
[5]) de Nat. deor. L. I. c, 21.

licher Empfindung, oder von so widersprechendem Dünkel geben können, daß sie auf der einen Seite sich eine falsche Schönheit bilden, auf der andern keinen richtigen Begriff von derselben annehmen, und mit dem Ennius sagen würden:

Sed mihi neutiquam cor consentit cum oculorum adspectu.
ap. Cic. Lucull. c. 17.

Diese letztern sind schwerer zu überzeugen, als jene zu belehren; ihre Zweifel aber sind mehr ihren Witz zu offenbaren erdacht, als zur Verneinung des wirklichen Schönen behauptet; es haben auch dieselben in der Kunst keinen Einfluß. Jene sollte der Augenschein, sonderlich im Angesichte von tausend und mehr erhaltenen Werken des Alterthums erleuchten; aber wider die Unempfindlichkeit ist kein Mittel, und es fehlt uns die Regel und der Canon des Schönen, nach welchem, wie Euripides sagt[1]), das garstige beurtheilt wird; und aus dieser Ursache sind wir, so wie über das, was wahrhaftig gut ist, also auch über das, was schön ist, verschieden. Diese Verschiedenheit der Meinungen zeigt sich noch mehr in dem Urtheile über abgebildete Schönheiten in der Kunst, als in der Natur selbst. Denn weil jene weniger, als diese, reizen, so werden auch jene, wenn sie nach Begriffen hoher Schönheit gebildet, und mehr ernsthaft als leichtfertig sind, dem unerleuchteten Sinne weniger gefallen, als eine gemeine hübsche Bildung, die reden und handeln kann. Die Ursache liegt in unseren Lüften, welche bei den meisten Menschen durch den ersten Blick erregt werden, und die Sinnlichkeit ist schon angefüllt, wenn der Verstand suchen wollte, das Schöne zu genießen: alsdann ist es nicht die Schönheit, die uns einnimmt, sondern die Wollust. Dieser Erfahrung zufolge werden jungen Leuten, bei welchen die Lüste in Wallung und Gährung sind, mit schmachtenden und brünstigen Reizungen bezeichnete Gesichter, wenn sie auch nicht wahrhaftig schön sind, Göttinnen erscheinen, und sie werden weniger gerührt werden über eine solche schöne Frau, die Zucht und Wohlstand in Geberden und Handlungen zeigt, welche die Bildung und die Majestät der Juno hätte.

Die Begriffe der Schönheit bilden sich bei den meisten Künstlern aus solchen unreifen ersten Eindrücken, welche selten durch höhere Schönheiten geschwächt oder vertilgt werden, zumal wenn sie, entfernt von den Schönheiten der Alten, ihre Sinne nicht verbessern können. Denn es ist mit dem Zeichnen, wie mit dem Schreiben: wenig Knaben, welche schreiben lernen, werden mit Gründen von Beschaffenheit der Züge und des Lichts und Schattens an denselben, worin die Schönheit der Buchstaben besteht, angeführt, sondern man giebt ihnen die Vorschrift ohne weiteren Unterricht nachzumachen, und die Hand bildet sich im Schreiben, ehe der Knabe auf die Gründe von der Schönheit der Buchstaben achten würde. Ebenso lernen die meisten jungen Leute zeichnen, und sowie die Züge im Schreiben in vernünftigen Jahren bleiben, wie sie sich in der Jugend geformt haben, so malen sich insgemein die Begriffe der Zeichner von der Schönheit in ihrem Verstande, wie das Auge gewöhnt worden, dieselbe zu betrachten und nachzuahmen, welche unrichtig werden, da die meisten nach unvollkommenen Mustern zeichnen.

In andern hat der Himmel das sanfte Gefühl der reinen Schönheit

---

[1]) Hecub. v. 602.

nicht zur Reife kommen lassen, und es ist ihnen entweder durch die Kunst, das ist, durch die Bemühung, ihr Wissen allenthalben anzuwenden, in Bildung jugendlicher Schönheiten erhärtet worden, wie im Michael Angelo, oder es hat sich dieses Gefühl durch eine pöbelhafte Schmeichelei des groben Sinnes, um demselben alles greiflicher vor Augen zu legen, mit der Zeit gänzlich verderbt, wie im Bernini geschehen ist. Jener hat sich mit Betrachtung der hohen Schönheit beschäftigt, wie man aus seinen, theils gedruckten, theils ungedruckten Gedichten sieht, wo er in würdigen und erhabenen Ausdrücken über dieselbe denkt, und er ist wunderbar in starken Leibern; aber aus angeführtem Grunde hat derselbe aus seinen weiblichen Figuren Geschöpfe einer andern Welt, im Gebäude, in der Handlung und in den Geberden gemacht: Michael Angelo ist gegen den Raphael, was Thucydides gegen den Xenophon ist. Bernini ergriff eben den Weg, welcher jenen wie in unwegsame Orte und zu steilen Klippen brachte und diesen hingegen in Sümpfe und Lachen verführte; denn er suchte Formen, aus der niedrigsten Natur genommen, gleichsam durch das Uebertriebene zu veredeln, und seine Figuren sind wie der zu plötzlichem Glücke gelangte Pöbel; sein Ausdruck ist oft der Handlung widersprechend, sowie Hannibal im äußersten Kummer lachte. Dem ungeachtet hat dieser Künstler lange auf dem Throne gesessen, und ihm wird noch jetzt gehuldigt. Es ist auch das Auge in vielen Künstlern ebensowenig, wie in Ungelehrten, richtig, und sie sind nicht verschiedener in Nachahmung der wahren Farbe der Vorwürfe, als in Bildung des Schönen. Barocci, einer der berühmtesten Maler, welcher nach dem Raphael studirt hat, ist an seinen Gewändern, noch mehr aber an seinen Profilen, kenntlich, an welchen die Nase insgemein sehr eingedrückt ist. Pietro von Cortona ist es durch das kleinliche und unterwärts platte Kinn seiner Köpfe, und dieses sind gleichwohl Maler der römischen Schule; in andern Schulen von Italien finden sich noch unvollkommenere Begriffe.

Die von der zweiten Art, nämlich die Zweifler wider die Richtigkeit der Begriffe der Schönheit, gründen sich vornämlich auf die Begriffe des Schönen unter entlegenen Völkern, die ihrer verschiedenen Gesichtsbildung zufolge auch verschieden von den unsrigen sein müssen. Denn so wie viele Völker die Farbe ihrer Schönen mit Ebenholz (welche so, wie dieses, glänzender, als anderes Holz und als eine weiße Haut ist) vergleichen würden, da wir dieselbe mit Elfenbein vergleichen, eben so, sagen sie, werden vielleicht bei jenen die Vergleichungen der Formen des Gesichts mit Thieren gemacht werden, an welchen uns eben die Theile ungestalt und häßlich scheinen. Ich gestehe, daß man auch in den europäischen Bildungen ähnliche Formen mit der Bildung der Thiere finden kann, und Otto van Veen, der Meister des Rubens, hat dieses in einer besondern Schrift gezeigt; man wird aber auch zugeben müssen, daß, je stärker diese Aehnlichkeit an einigen Theilen ist, desto mehr weicht die Form von den Eigenschaften unseres Geschlechts ab, und es wird dieselbe theils ausschweifend, theils übertrieben, wodurch die Harmonie unterbrochen, und die Einheit und Einfalt gestört wird, als worin die Schönheit besteht, wie ich unten zeige.

Je schräger z. E. die Augen stehen, wie an Katzen, desto mehr fällt diese Richtung von der Base und der Grundlage des Gesichts ab, welche das Kreuz ist, wodurch dasselbe von dem Wirbel an in die Länge und in die Breite gleich getheilt wird, indem die senkrechte Linie die Nase durch-

schneidet, die horizontale Linie aber den Augenknochen. Liegt das Auge schräg, so durchschneidet es eine Linie, welche mit jener parallel, durch den Mittelpunkt des Auges gezogen, zu setzen ist. Wenigstens muß hier eben die Ursache sein, die den Uebelstand eines schief gezogenen Mundes macht; denn wenn unter zwei Linien die eine von der andern ohne Grund abweicht, thut es dem Auge wehe. Also sind dergleichen Augen, wo sie sich unter uns finden und an Sinesen und Japanesen sein sollen, wie man an einigen ägyptischen Köpfen in Profil sieht, eine Abweichung. Die gepletschte Nase der Calmucken, der Sinesen und anderer entlegenen Völker, ist ebenfalls eine Abweichung; denn sie unterbricht die Einheit der Formen, nach welcher der übrige Bau des Körpers gebildet worden, und es ist kein Grund, warum die Nase so tief gesenkt liegt und nicht vielmehr der Richtung der Stirn folgen soll; sowie hingegen die Stirn und Nase aus einem geraden Knochen, wie an Thieren, wider die Mannigfaltigkeit in unserer Natur sein würde. Der aufgeworfene schwülstige Mund, welchen die Mohren mit den Affen in ihrem Lande gemein haben, ist ein überflüßiges Gewächs und eine Schwulst, welchen die Hitze ihres Climas verursacht, sowie uns die Lippen von Hitze, oder von scharfen salzigen Feuchtigkeiten, auch einigen Menschen im heftigen Zorne, aufschwellen. Die kleinen Augen der entlegenen nordlichen und ostlichen Länder sind in der Unvollkommenheit ihres Gewächses mit begriffen, welches kurz und klein ist.

Solche Bildungen wirkt die Natur allgemeiner, je mehr sie sich ihren äußersten Enden nähert und entweder mit der Hitze, oder mit der Kälte streitet, wo sie dort übertriebene und zu frühzeitige, hier aber unreife Gewächse von aller Art hervorbringt. Denn eine Blume verwelkt in unleidlicher Hitze, und in einem Gewölbe ohne Sonne bleibt sie ohne Farbe; ja die Pflanzen arten aus in einem verschlossenen finstern Orte. Regelmäßiger aber bildet die Natur, je näher sie nach und nach wie zu ihrem Mittelpunkt geht, unter einem gemäßigten Himmel, wie im ersten Capitel angezeigt worden. Folglich sind unsere und der Griechen Begriffe von der Schönheit, welche von der regelmäßigsten Bildung genommen sind, richtiger, als welche sich Völker bilden können, die, um mich eines Gedankens eines neuern Dichters zu bedienen, von dem Ebenbilde ihres Schöpfers halb verstellt sind. In diesen Begriffen aber sind wir selbst verschieden, und vielleicht verschiedener, als selbst im Geschmacke und Geruche, wo es uns an deutlichen Begriffen fehlt, und es werden nicht leicht hundert Menschen über alle Theile der Schönheit eines Gesichts einstimmig sein. Der schönste Mensch, welchen ich in Italien gesehen, war es nicht in aller Augen, auch derjenigen nicht, die sich rühmten, auch auf die Schönheit unsers Geschlechts aufmerksam zu sein; und diejenigen hingegen, welche die Schönheit in den vollkommenen Bildern der Alten untersucht haben, finden in den weiblichen Schönheiten einer stolzen und klugen Nation, die insgemein so sehr gepriesenen Vorzüge nicht, weil sie nicht von der weißen Haut geblendet werden. Die Schönheit wird durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen, wodurch jener mehrentheils weniger empfindlicher auf alles, aber richtiger gemacht wird und werden soll. In der allgemeinen Form aber sind beständig die meisten und die gesittetsten Völker in Europa sowohl, als in Asien und Afrika, übereingekommen; daher die Begriffe derselben nicht für willkürlich angenommen zu halten sind, ob wir gleich nicht von allen Grund angeben können.

Die Farbe trägt zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebt dieselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die meisten Lichtstrahlen zurückschickt, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist, ja er wird nackend dadurch größer, als er in der That ist, erscheinen, so wie wir sehen, daß alle neu in Gips geformte Figuren größer, als die Statuen, von welchen jene genommen sind, sich vorstellen. Ein Mohr könnte schön heißen, wenn seine Gesichtsbildung schön ist, und ein Reisender versichert[1]), daß der tägliche Umgang mit Mohren das widrige der Farbe benimmt, und was schön an ihnen ist, offenbart; sowie die Farbe des Metalls, und des schwarzen oder grünlichen Basalts, der Schönheit alter Köpfe nicht nachtheilig ist. Der schöne weibliche Kopf in der letzten Art Stein, in der Villa Albani, würde in weißem Marmor nicht schöner erscheinen; der Kopf des ältern Scipio im Palaste Rospiglipsi, in einem dunklern Basalte, ist schöner als drei andere Köpfe desselben in Marmor. Diesen Beifall werden besagte Köpfe, nebst andern Statuen in schwarzem Steine, auch bei Ungelehrten erlangen, welche dieselben als Statuen ansehen. Es offenbart sich also in uns eine Kenntniß des Schönen auch in einer ungewöhnlichen Einkleidung desselben und in einer der Natur unangenehmen Farbe: es ist also die Schönheit verschieden von der Gefälligkeit.

Dieses ist also, wie gesagt, verneinend von der Schönheit gehandelt, das ist, es sind die Eigenschaften, welche sie nicht hat, von derselben abgesondert, durch Anzeige unrichtiger Begriffe von derselben; ein bejahender Begriff aber erfordert die Kenntniß des Wesens selbst, in welches wir in wenig Dingen hineinzuschauen vermögend sind. Denn wir können hier, wie in den meisten philosophischen Betrachtungen, nicht nach Art der Geometrie verfahren, welche vom Allgemeinen auf das Besondere und Einzelne, und von dem Wesen der Dinge auf ihre Eigenschaften geht und schließt, sondern wir müssen uns begnügen, aus lauter einzelnen Stücken wahrscheinliche Schlüsse zu ziehen.

Die Weisen, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, da sie dasselbe in erschaffenen Dingen erforscht und bis zur Quelle des höchsten Schönen zu gelangen gesucht, haben dasselbe in der vollkommenen Uebereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Absichten, und der Theile unter sich und mit dem Ganzen desselben, gesetzt. Da dieses aber gleichbedeutend ist mit der Vollkommenheit, für welche die Menschheit kein fähiges Gefäß sein kann, so bleibt unser Begriff von der allgemeinen Schönheit unbestimmt, und bildet sich in uns durch einzelne Kenntnisse, die, wenn sie richtig sind, gesammelt und verbunden, uns die höchste Idee menschlicher Schönheit geben, welche wir erhöhen, je mehr wir uns über die Materie erheben können. Da ferner diese Vollkommenheit durch den Schöpfer aller Creaturen in dem ihnen zukommenden Grade gegeben worden, und ein jeder Begriff auf einer Ursache besteht, die außer diesem Begriffe in etwas anderm gesucht werden muß, so kann die Ursache der Schönheit nicht außer ihr, da sie in allen erschaffenen Dingen ist, gefunden werden. Eben daher, und weil unsere Kenntnisse Vergleichungsbegriffe sind, die

[1]) Carlet. Viag. v. 7.

Schönheit aber mit nichts höherm kann verglichen werden, rührt die Schwierigkeit einer allgemeinen und deutlichen Erklärung derselben.

Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen und in dieser Einheit mannichfaltig, und dadurch sind sie harmonisch; ebenso wie ein süßer und angenehmer Ton durch Körper hervorgebracht wird, deren Theile gleichförmig sind. Durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, so wie es durch dieselbe alles wird, was wir wirken und reden: denn was in sich groß ist, wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Es wird nicht enger eingeschränkt, oder verliert von seiner Größe, wenn es unser Geist wie mit einem Blicke übersehen und messen und in einem einzigen Begriffe einschließen und fassen kann, sondern eben durch diese Begreiflichkeit stellt es uns sich in seiner völligen Größe vor, und unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhaben. Denn alles, was wir getheilt betrachten müssen, oder durch die Menge der zusammengesetzten Theile nicht mit einmal übersehen können, verliert dadurch von seiner Größe, sowie uns ein langer Weg kurz wird durch mancherlei Vorwürfe, welche sich uns auf demselben darbieten, oder durch viele Herbergen, in welchen wir anhalten können. Diejenige Harmonie, welche unsern Geist entzückt, besteht nicht in unendlich gebrochenen, gekettelten und geschleiften Tönen, sondern in einfachen lang anhaltenden Zügen. Aus diesem Grunde erscheint ein großer Palast klein, wenn derselbe mit Zierrathen überladen ist, und ein Haus groß, wenn es schön und einfältig aufgeführt worden. Aus der Einheit folgt eine andere Eigenschaft der hohen Schönheit, die Unbezeichnung derselben, das ist, deren Formen weder durch Punkte, noch durch Linien, beschrieben werden, als die allein die Schönheit bilden; folglich eine Gestalt, die weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sei, noch irgend einen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen. Nach diesem Begriff soll die Schönheit sein, wie das vollkommenste Wasser aus dem Schooße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert ist. Sowie nun der Zustand der Glückseligkeit, das ist, die Entfernung vom Schmerze, und der Genuß der Zufriedenheit in der Natur der allerleichteste ist, und der Weg zu derselben der geradeste und ohne Mühe und Kosten kann erhalten werden, so scheint auch die Idee der höchsten Schönheit am einfältigsten und am leichtesten, und es ist zu derselben keine philosophische Kenntniß des Menschen, keine Untersuchung der Leidenschaften der Seele und deren Ausdruck nöthig. Da aber in der menschlichen Natur zwischen dem Schmerze und dem Vergnügen, auch nach dem Epicurus, kein mittlerer Stand ist, und die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meere des Lebens unser Schiff treiben, mit welchen der Dichter segelt und der Künstler sich erhebt, so kann die reine Schönheit allein nicht der einzige

Vorwurf unserer Betrachtung sein, sondern wir müssen dieselbe auch in den Stand der Handlung und Leidenschaft setzen, welches wir in der Kunst in dem Worte Ausdruck begreifen. Es ist also zum ersten von der Bildung der Schönheit und zum zweiten von dem Ausdrucke zu handeln.

Die Bildung der Schönheit ist entweder Individuell, das ist, auf das einzelne gerichtet, oder sie ist eine Wahl schöner Theile aus vielen einzelnen, und Verbindung in eins, welche wir Idealisch nennen. Die Bildung der Schönheit hat angefangen mit dem einzelnen Schönen, in Nachahmung eines schönen Vorwurfs, auch in Vorstellung der Götter, und es wurden auch noch in dem Flore der Kunst Göttinnen nach dem Ebenbilde schöner Weiber, so gar die ihre Gunst gemein und feil hatten, gemacht. Die Gymnasia und die Orte, wo sich die Jugend im Ringen und in andern Spielen nackend übte, und wohin man ging[1]), die schöne Jugend zu sehen, waren die Schulen, wo die Künstler die Schönheit des Gebäudes sahen, und durch die tägliche Gelegenheit das schönste Nackende zu sehen, wurde ihre Einbildung erhitzt, und die Schönheit der Formen wurde ihnen eigen und gegenwärtig. In Sparta übten sich sogar junge Mädchen entkleidet[2]), oder fast ganz entblößt[3]), im Ringen. Es waren auch den griechischen Künstlern, da sie sich mit Betrachtung des Schönen anfingen zu beschäftigen, die aus beiden Geschlechtern gleichsam vermischte Natur männlicher Jugend bereits bekannt, welche die Wollust der asiatischen Völker in wohlgebildeten Knaben, durch Benehmung der Saamengefäße hervorbrachte, um dadurch den schnellen Lauf der flüchtigen Jugend einzuhalten. Unter den Jonischen Griechen in Klein-Asien wurde die Schaffung solcher zweideutigen Schönheiten ein heiliger und gottesdienstlicher Gebrauch in den verschnittenen Priestern der Cybele.

In der schönen Jugend fanden die Künstler die Ursache der Schönheit in der Einheit, in der Mannigfaltigkeit und in der Uebereinstimmung. Denn die Formen eines schönen Körpers sind durch Linien bestimmt, welche beständig ihren Mittelpunkt verändern und fortgeführt niemals einen Cirkel beschreiben, folglich einfacher, aber auch mannigfaltiger, als ein Cirkel, welcher, so groß und so klein derselbe immer ist, eben den Mittelpunkt hat und andere in sich schließt, oder eingeschlossen wird. Diese Mannigfaltigkeit wurde von den Griechen in Werken von aller Art[4]) gesucht, und dieses Systema ihrer Einsicht zeigt sich auch in der Form ihrer Gefäße und Vasen, deren zierlicher Conturn nach eben der Regel, das ist, durch eine Linie gezogen ist, die durch mehr Cirkel muß gefunden werden: denn diese Werke haben alle eine elliptische Figur, und hierin besteht die Schönheit derselben. Je mehr Einheit aber in der Verbindung der Formen und in der Ausfließung einer aus der andern ist, desto größer ist das Schöne des Ganzen. Ein schönes jugendliches Gewächs, aus solchen Formen gebildet, ist wie die Einheit der Fläche des Meers, welche in einiger Weite eben und stille, wie ein Spiegel, erscheint, ob es gleich alle Zeit in Bewegung ist und Wogen wälzt.

---

[1]) Aristoph. Pac. v. 761.
[2]) Aristoph. Lysistr. v. 82. Polluc. Onom. L. 4. Sect. 102.
[3]) Eurip. Androm. v. 598.
[4]) Nicomach. Geras. Arithm. L. 2. p. 28.

Da aber in dieser großen Einheit der jugendlichen Formen die Grenzen derselben unmerklich eine in die andere fließen, und von vielen der eigentliche Punkt der Höhe, und die Linie, welche dieselbe umschreibt, nicht genau kann bestimmt werden, so ist aus diesem Grunde die Zeichnung eines jugendlichen Körpers, in welchem alles ist und sein, und nicht erscheint und erscheinen soll, schwerer, als einer männlichen oder betagten Figur, weil in jener die Natur die Ausführung ihrer Bildung geendigt, folglich bestimmt hat, in dieser aber anfängt, ihr Gebäude wiederum aufzulösen, und also in beiden die Verbindung der Theile deutlicher vor Augen liegt. Es ist auch kein so großer Fehler, in stark muskulirten Körpern aus dem Umrisse heraus zu gehen, oder die Andeutung der Muskeln und anderer Theile zu verstärken, oder zu übertreiben, als es die geringste Abweichung in einem jugendlichen Gewächse ist, wo auch der geringste Schatten, wie man zu reden pflegt, zum Körper wird; und wer nur im geringsten vor der Scheibe vorbei schießt, ist eben so gut, als wenn er nicht hinan getroffen hätte.

Diese Betrachtung kann unser Urtheil richtig und gründlich machen, und die Ungelehrten, welche nur insgemein in einer Figur, wo alle Muskeln und Knochen angedeutet sind, die Kunst mehr, als in der Einfalt der Jugend, bewundern, besser unterrichten. Einen augenscheinlichen Beweis von dem, was ich sage, kann man in geschnittenen Steinen und deren Abdrücken geben, in welchen sich zeigt, daß alte Köpfe viel genauer und besser, als junge schöne Köpfe, von neuern Künstlern nachgemacht sind; ein Kenner könnte vielleicht bei dem ersten Bilde anstehen, über das Alterthum eines betagten Kopfs in geschnittenen Steinen zu urtheilen; über einen nachgemachten jugendlichen idealischen Kopf wird er sicherer entscheiden können. Ob gleich die berühmte Medusa, welche dennoch kein Bild der höchsten Schönheit ist, von den besten neuern Künstlern, auch in eben der Größe auszudrücken gesucht worden, so wird dennoch das Original alle Zeit kenntlich sein; und eben dieses gilt von den Copien der Pallas des Aspasius, welche Natter in gleicher Größe mit dem Originale, und andere geschnitten haben. Man merke aber, daß ich hier bloß von Empfindung und Bildung der Schönheit in engerem Verstande rede, nicht von der Wissenschaft im Zeichnen und im Ausarbeiten: denn in Absicht des letztern kann mehr Wissenschaft liegen, und angebracht werden in starken, als in zärtlichen Figuren, und Laocoon ist ein viel gelehrteres Werk, als Apollo; Agesander, der Meister der Hauptfigur des Laocoons, mußte auch ein weit erfahrnerer und gründlicherer Künstler sein, als es der Meister des Apollo nöthig hatte. Aber dieser mußte mit einem erhabenern Geiste und mit einer zärtlichern Seele begabt sein: Apollo hat das Erhabene, welches im Laocoon nicht stattfand.

Die Natur aber und das Gebäude der schönsten Körper ist selten ohne Mängel und hat Formen oder Theile, die sich in andern Körpern vollkommener finden oder denken lassen, und dieser Erfahrung gemäß verfuhren diese weisen Künstler, wie ein geschickter Gärtner, welcher verschiedene Absenker von edlen Arten auf einen Stamm pfropft; und wie eine Biene aus vielen Blumen sammelt, so blieben die Begriffe der Schönheit nicht auf das Individuelle einzelne Schöne eingeschränkt, wie es zuweilen die Begriffe der alten und neuern Dichter und der mehrsten heutigen Künstler sind, sondern sie suchten das Schöne aus vielen schönen Körpern zu ver-

einigen. Sie reinigten ihre Bilder von aller persönlichen Neigung, welche unsern Geist von dem wahren Schönen abzieht. So sind die Augenbrauen der Liebste des Anacreons, welche unmerklich von einander getheilt sein sollten, eine eingebildete Schönheit persönlicher Neigung, so wie diejenige, welche Daphnis beim Theocritus[1]) liebte, mit zusammenlaufenden Augenbrauen[2]). Ein späterer griechischer Dichter[3]) hat in dem Urtheile des Paris diese Form der Augenbrauen, welche er der schönsten unter den drei Göttinnen giebt, vermuthlich aus angeführten Stellen gezogen. Die Begriffe unserer Bildhauer, und zwar derjenigen, die das Alte nachzuahmen vorgeben, sind im Schönen einzeln und eingeschränkt, wenn sie zum Muster einer großen Schönheit den Kopf des Antinous wählen, welcher die Augenbrauen gesenkt hat, die ihm etwas herbes und melancholisches geben.

Es fällte Bernini ein sehr ungegründetes Urtheil[4]), wenn er die Wahl der schönsten Theile, welche Zeuxis an fünf Schönheiten zu Croton machte, da er eine Juno daselbst zu malen hatte, für ungereimt und für erdichtet ansah, weil er sich einbildete, ein bestimmtes Theil oder Glied reime sich zu keinem andern Körper, als dem es eigen ist. Andere haben keine als individuelle Schönheiten denken können, und ihr Lehrsatz ist: die alten Statuen sind schön, weil sie der schönen Natur ähnlich sind, und die Natur wird alle Zeit schön sein, wenn sie den schönen Statuen ähnlich ist[5]). Der vordere Satz ist wahr, aber nicht einzeln, sondern gesammelt (collective); der zweite Satz aber ist falsch: denn es ist schwer, ja fast unmöglich, ein Gewächs zu finden, wie der Vaticanische Apollo ist.

Der Geist vernünftig denkender Wesen hat eine eingepflanzte Neigung und Begierde, sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, und dessen wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen. Die großen Künstler der Griechen, die sich gleichsam als neue Schöpfer anzusehen hatten, ob sie gleich weniger für den Verstand, als für die Sinne, arbeiteten, suchten den harten Gegenstand der Materie zu überwinden, und, wenn es möglich gewesen wäre, dieselbe zu begeistern: dieses edle Bestreben derselben auch in früheren Zeiten der Kunst gab Gelegenheit zu der Fabel von Pygmalions Statue. Denn durch ihre Hände wurden die Gegenstände heiliger Verehrung hervorgebracht, welche, um Ehrfurcht zu erwecken, Bilder von höheren Naturen genommen zu sein scheinen mußten. Zu diesen Bildern gaben die ersten Stifter der Religion, welche Dichter waren, die hohen Begriffe, und diese gaben der Einbildung Flügel, ihr Werk über sich selbst und über das Sinnliche zu erheben. Was könnte menschlichen Begriffen von sinnlichen Gottheiten würdiger und für die Einbildung reizender sein, als der Zustand einer ewigen Jugend und des Frühlings des Lebens, wovon uns

---

[1]) Idyl. 8. v. 72.

[2]) Die Uebersetzer geben das Wort σύνοφρυς, junctis superciliis, wie es die Zusammensetzung desselben erfordert; man könnte es aber nach der Auslegung des Hesychius Stolz übersetzen: Unterdessen sagt man (La Roque Moeurs et Cont. des Arab. p. 217.), daß die Araber solche Augenbrauen, welche zusammenlaufen, schön finden.

[3]) Coluth.

[4]) Boldinuc. Vit. di Bernin. p. 70.

[5]) des Piles Rem. sur l'Art de peint. de Fresnoy, p. 107.

selbst das Andenken in spätern Jahren fröhlich machen kann? Dieses war dem Begriffe von der Unveränderlichkeit des göttlichen Wesens gemäß, und ein schönes jugendliches Gewächs der Gottheit erweckte Zärtlichkeit und Liebe, welche die Seele in einen süßen Traum der Entzückung versetzen können, worin die menschliche Seligkeit besteht, die in allen Religionen, gut oder übel verstanden, gesucht worden.

Unter den weiblichen Gottheiten wurde der Diana und der Pallas eine beständige Jungferschaft beigelegt, und die andern Göttinnen sollten dieselben eingebüßt, wiederum erlangen können; Juno, so oft sie sich in dem Brunnen Canathus badete. Daher sind die Brüste der Göttinnen und der Amazonen wie an jungen Mädchen, denen Lucina den Gürtel noch nicht aufgelöst hat, und welche die Frucht der Liebe noch nicht empfangen haben; ich will sagen, die Warze ist auf den Brüsten nicht sichtbar. Es sei denn, daß Göttinnen wirklich im Säugen vorgestellt würden, wie Isis[1]), welche dem Apis die Brust giebt; die Fabel aber sagt[2]), sie habe dem Orus, anstatt der Brust, den Finger in den Mund gelegt, wie dieses auch auf einem geschnittenen Steine[3]) des Stoßischen Musei vorgestellt ist, und vermuthlich dem oben gegebenen Begriffe zufolge. Auf einem alten Gemälde in dem Palaste Barberini, welches eine Venus in Lebensgröße vorstellen soll, sind Warzen auf ihren Brüsten, und aus eben diesem Grunde könnte es keine Venus sein.

Die geistige Natur ist zugleich in ihrem leichten Gange abgebildet, und Homerus vergleicht die Geschwindigkeit der Juno im Gehen mit dem Gedanken eines Menschen, mit welchem er durch viele entlegene Länder, die er bereist hat, durchfährt, und in einem Augenblicke sagt: „Hier bin ich gewesen, und dort war ich.“ Ein Bild hiervon ist das Laufen der Atalanta, die so schnell über den Sand hinflog, daß sie keinen Eindruck der Füße zurückließ; und so leicht scheint die Atalanta auf einem Amathyste[4]) des Stoßischen Musei. Der Schritt des Vaticanischen Apollo schwebt gleichsam, ohne die Erde mit den Fußsohlen zu berühren.

Die Jugend der Götter hat in beiderlei Geschlecht ihre verschiedenen Stufen und Alter, in deren Vorstellung die Kunst alle ihre Schönheiten zu zeigen gesucht hat. Es ist dieselbe ein Ideal, theils von männlichen schönen Körpern, theils von der Natur schöner Verschnittenen genommen, und durch ein über die Menschheit erhabenes Gewächs erhöht: daher sagt Plato[5]), daß göttlichen Bildern nicht die wirklichen Verhältnisse, sondern welche der Einbildung die schönsten schienen, gegeben worden. Das erstere männliche Ideal hat seine verschiedenen Stufen, und fängt an bei den Faunen, als niedrigen Begriffen von Göttern. Die schönsten Statuen der Faune sind ein Bild reifer schöner Jugend, in vollkommener Proportion, und es unterscheidet sich ihre Jugend von jungen Helden durch eine gewisse Unschuld und Einfalt: dieses war der gemeine Begriff der Griechen von diesen Gottheiten. Zuweilen aber gaben sie denselben eine ins Lachen gekehrte Miene, mit hängenden Warzen unter den Kinnbacken, wie an

---

[1]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 17. n. 70.
[2]) Plutarch. de Is. et Os. p. 636. l. 31.
[3]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 16. n. 63.
[4]) Ibid. p. 337.
[5]) Sophist. p. 153. l. 26. ed. Bas.

Ziegen; und von dieser Art ist einer der schönsten Köpfe aus dem Alterthume, in Absicht der Ausarbeitung, welchen der berühmte Graf Marsigli besaß; jetzt steht derselbe in der Villa Albani[1]). Der schöne Barberinische schlafende Faun ist kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur. Ein neuer Scribent, welcher gebunden und ungebunden über die Malerei singt und spricht, muß niemals eine alte Figur eines Fauns gesehen haben, und von andern übel berichtet sein, wenn er als etwas bekanntes angiebt[2]), daß der griechische Künstler die Natur der Faune gewählt zur Abbildung einer schweren und unbehenden Proportion, und daß man sie kenne an den großen Köpfen, an den kurzen Hälsen, an den hohen Schultern, an der kleinen und engen Brust und an den dicken Schenkeln und Knien und ungestalteten Füßen. Ist es möglich, sich so niedrige und falsche Begriffe von den Künstlern des Alterthums zu machen! Dieses ist eine Ketzerei in der Kunst, die sich zuerst in dem Gehirne des Verfassers erzeugt hat. Ich weiß nicht, hätte er mit dem Cotta beim Cicero[3]) sagen sollen, was ein Faun ist.

Der höchste Begriff idealischer männlicher Jugend ist sonderlich im Apollo gebildet, in welchem sich die Stärke vollkommener Jahre mit den sanften Formen des schönsten Frühlings der Jugend vereinigt findet. Diese Formen sind in ihrer jugendlichen Einheit groß, und nicht wie an einem in kühlen Schatten gehenden Lieblinge, und welchen die Venus, wie Ibycus sagt, auf Rosen erzogen, sondern einem edlen, und zu großen Absichten gebornen Jünglinge gemäß: daher war Apollo der schönste unter den Göttern. Auf dieser Jugend blühet die Gesundheit, und die Stärke meldet sich, wie die Morgenröthe zu einem schönen Tage. Ich behaupte aber nicht, daß alle Statuen des Apollo diese hohe Schönheit haben; denn selbst der von unsern Künstlern so hoch geschätzte und vielmals auch in Marmor copirte Apollo in der Villa Medicis ist, wenn ich es ohne Verbrechen sagen darf, schön von Gewächs, aber in einzelnen Theilen, als an Knien und Beinen, unter dem Vorzüglichen. Hier wünschte ich eine Schönheit beschreiben zu können, dergleichen schwerlich aus menschlichem Geblüt erzeugt worden: es ist ein geflügelter Genius in der Villa Borghese, in der Größe eines wohlgemachten Jünglings. Wenn die Einbildung mit dem einzelnen Schönen in der Natur angefüllt, und mit Betrachtung der von Gott ausfließenden und zu Gott führenden Schönheit beschäftigt, sich im Schlafe die Erscheinung eines Engels bildete, dessen Angesicht von göttlichem Lichte erleuchtet wäre, mit einer Bildung, die ein Ausfluß der Quelle der höchsten Uebereinstimmung schien, in solcher Gestalt stelle sich der Leser dieses schöne Bild vor. Man könnte sagen, die Natur habe diese Schönheit, mit Genehmhaltung Gottes, nach der Schönheit der Engel gebildet[4]).

---

[1]) Es befand sich derselbe in dem Instituto zu Bologna, wo ihn Breval und Keyßler sahen, die von demselben Meldung thun.

[2]) Watelet Refl. sur la Peint. p. 69.

[3]) de Nat. deor. L. 3. c. 6.

[4]) Dieses ist diejenige Figur, von welcher Flàminio Vacca (Montfauc. Diar. Ital. p. 193.) redet: er glaubt, es sei ein Apollo, aber mit Flügeln. Montfaucon (Antiq. expl. T. I. pl. 115. n. 6.) hat denselben nach einer abscheulichen Zeichnung stechen lassen.

Die schöne Jugend im Apollo geht nachdem in andern Göttern stufenweis zu ausgeführtern Jahren, und ist männlicher im Mercurius, und im Mars; aber nimmermehr ist es einem Künstler des Alterthums eingefallen, den Mars, wie ihn der vorher getadelte Scribent haben wollte, vorzustellen, das ist, an welchem das geringste Fäserchen die Stärke, die Kühnheit, und das Feuer, welches ihn erregt, ausdrücke[1]): ein solcher Mars findet sich nicht im ganzen Alterthume. Die drei schönsten Figuren desselben sind in der Villa Ludovisi[2]) in Lebensgröße, welcher sitzt und die Liebe zu den Füßen stehen hat: an demselben ist, wie in allen göttlichen Figuren, keine Nerve noch Ader sichtbar; auf einem der zwei schönen Leuchter von Marmor im Palaste Barberini, und auf dem im vorigen Capitel beschriebenen runden Werke im Campidoglio ist er stehend. Alle drei aber sind im Jünglingsalter und im ruhigen Stande und Handlung vorgestellt: als ein solcher junger Held findet er sich auf Münzen, und auf geschnittenen Steinen. Wenn sich aber ein bärtiger Mars auf andern Münzen, und auf geschnittenen Steinen[3]) findet, so wäre ich fast der Meinung, daß dieser denjenigen Mars vorstelle, welchen die Griechen *Ενυάλιος* nennen, der von jenem, dem obern Mars[4]), verschieden und dessen Gehülfe[5]) war. Hercules findet sich ebenfalls in der schönsten Jugend vorgestellt, mit Zügen, welche den Unterschied des Geschlechts fast zweideutig lassen, wie nach der Meinung der mit ihrer Gunst willfährigen Glycera[6]) die Schönheit eines jungen Menschen sein sollte; und also ist er auf einem Carniole[7]) des Stoßischen Musei geschnitten. Mehrentheils aber wächst dessen Stirn an mit einer rundlichen feisten Völligkeit, welche den Augenknochen wölbt und gleichsam aufbläht, zu Andeutung seiner Stärke und beständigen Arbeit in Unmuth, welche, wie der Dichter sagt[8]), das Herz aufschwellt.

Die zweite Art idealischer Jugend von verschnittenen Naturen genommen ist mit der männlichen Jugend vermischt im Bacchus gebildet, und in dieser Gestalt erscheint derselbe in verschiedenem Alter bis zu einem vollkommenen Gewächse und in den schönsten Figuren allezeit mit feinen und rundlichen Gliedern und mit völligen und ausschweifenden Hüften des weiblichen Geschlechts. Die Formen sind sanft und flüssig wie mit einem gelinden Hauche geblasen, fast ohne Andeutung der Knöchel und der Knorpel an den Knien, so wie diese in der schönsten Natur eines Knabens und in Verschnittenen gebildet sind. Das Bild des Bacchus ist ein schöner Knabe, welcher die Grenzen des Frühlings des Lebens und der Jünglingschaft betritt, bei welchem die Regung der Wollust wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt, und welcher wie zwischen Schlummer und Wachen, in einen entzückenden Traum halb versenkt, die Bilder desselben zu sammeln, und sich wahr zu machen anfängt: seine Züge sind voller Süßigkeit, aber die fröhliche Seele tritt nicht ganz ins Gesicht. In einigen

---

1) Watelet de la Peint. Chant. I. p. 13.
2) Maffei Stat. n. 66.
3) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 159. seq.
4) Sophoc. Aj. v. 179.
5) Bergler. Not. in Aristoph. Pac. v. 456.
6) Athen. Deipn. L. 13. p. 605. D.
7) Descr. etc. p. 337.
8) Il. *ε*. v. 550. 642.

Statuen des Apollo ist die Bildung desselben einem Bacchus sehr ähnlich, und von dieser Art ist der Apollo, welcher sich nachlässig wie an einen Baum lehnt, mit einem Schwane unter sich, im Campidoglio und in drei ähnlichen gleich schönen Figuren in der Villa Medicis; denn in einer von diesen Gottheiten wurden zuweilen beide verehrt[1]), und einer wurde anstatt des andern genommen. Ich kann fast nicht ohne Thränen einen verstümmelten Bacchus, welcher neun Palme hoch sein würde, in der Villa Albani, betrachten, an welchem der Kopf und die Brust, nebst den Armen, fehlen. Es ist derselbe von dem Mittel des Körpers an bis auf die Füße bekleidet, oder besser zu reden, es ist sein Gewand oder Mantel bis unter die Natur herabgesunken, und dieses weitläufige und von Falten reiche Gewand ist zusammengefaßt, und dasjenige, was auf die Erde herunterhängen würde, ist über den Zweig eines Baumes geworfen, an welchen die Figur gelehnt steht; um den Baum hat sich Epheu geschlungen und eine Schlange herumgelegt. Keine einzige Figur giebt einen so hohen Begriff von dem, was Anacreon einen Bauch des Bacchus nennt.

Die Schönheit der Gottheiten im männlichen Alter besteht in einem Inbegriffe der Stärke gesetzter Jahre, und der Fröhlichkeit der Jugend, und diese besteht hier in dem Mangel der Nerven und Sehnen, welche sich in der Blüthe der Jahre wenig äußern. Hierin aber liegt zugleich ein Ausdruck der göttlichen Genugsamkeit, welche die zur Nahrung unsers Körpers bestimmten Theile nicht von Nöthen hat; und dieses erläutert des Epicurus Meinung von der Gestalt der Götter, denen er einen Körper, aber gleichsam einen Körper, und Blut, aber gleichsam Blut, giebt, welches Cicero[2]) dunkel und unbegreiflich gesagt findet. Das Dasein und der Mangel dieser Theile unterscheiden einen Hercules, welcher wider ungeheure und gewaltsame Menschen zu streiten hatte, und noch nicht an das Ziel seiner Arbeiten gelangt war, von dem mit Feuer gereinigten und zu dem Genuß der Seeligkeit des Olympus erhabenen Körper desselben; jener ist in dem Farnesischen Hercules, und dieser in dem verstümmelten Sturze desselben im Belvedere vorgestellt. Hieraus offenbart sich an Statuen, die durch den Verlust des Kopfes und anderer Zeichen zweideutig sein könnten, ob dieselbe einen Gott, oder einen Menschen vorstellen, und diese Betrachtung hätte lehren können, daß man eine Herculanische sitzende Statue über Lebensgröße, durch einen neuen Kopf und durch beigelegte Zeichen nicht hätte in einen Jupiter verwandeln sollen. Mit solchen Begriffen wurde die Natur vom Sinnlichen bis zum Unerschaffenen erhoben, und die Hand der Künstler brachte Geschöpfe hervor, die von der menschlichen Nothdurft gereinigt waren; Figuren, welche die Menschheit in einer höheren Würdigkeit vorstellen, die Hüllen und Einkleidungen bloß denkender Geister und himmlischer Kräfte zu sein scheinen.

So wie nun die Alten stufenweis von der menschlichen Schönheit bis an die göttliche hinaufgestiegen waren, so blieb diese Staffel der Schönheit. In ihren Helden, das ist, in Menschen, denen das Alterthum die höchste Würdigkeit unserer Natur gab, näherten sie sich bis an die Grenzen der Gottheit, ohne dieselben zu überschreiten, und den sehr feinen Unter-

---

[1]) Macrob. Saturn. L. I. c. 18. 19. u. 21.
[2]) De Nat. deor. L. I. c. 18. u. 25.

schied zu vermischen. Battus auf Münzen von Cyrene würde durch einen einzigen Blick zärtlicher Lust einen Bacchus, und durch einen Zug von göttlicher Großheit einen Apollo abbilden können; Minos auf Münzen von Gnossus würde ohne einen stolzen königlichen Blick einem Jupiter voll Huld und Gnade ähnlich sehen. Die Formen bildeten sie an Helden heldenmäßig, und gaben gewissen Theilen eine mehr große als natürliche Erhobenheit; in die Muskeln legten sie eine schnelle Wirkung und Regung, und in heftigen Handlungen setzten sie alle Triebfedern der Natur in Bewegung. Die Absicht hiervon war die mögliche Mannigfaltigkeit, welche sie suchten, und in derselben soll Myron alle seine Vorgänger übertroffen haben. Dieses zeigt sich auch sogar an dem sogenannten Fechter des Agasias von Ephesus, in der Villa Borghese, dessen Gesicht offenbar nach der Aehnlichkeit einer bestimmten Person gebildet worden: die sägförmigen Muskeln in den Seiten sind unter andern erhabener, rührender, und elastischer, als in der Natur. Noch deutlicher aber läßt sich dieses zeigen an eben diesen Muskeln am Laocoon, welcher eine durch das Ideal erhöhte Natur ist, verglichen mit diesem Theile des Körpers an vergötterten und göttlichen Figuren, wie der Hercules und Apollo im Belvedere sind. Die Regung dieser Muskeln ist am Laocoon über die Wahrheit bis zur Möglichkeit getrieben, und sie liegen wie Hügel, welche sich in einander schließen, um die höchste Anstrengung der Kräfte im Leiden und Widerstreben auszudrücken. In dem Rumpfe des vergötterten Hercules ist in eben diesen Muskeln eine hohe idealische Form und Schönheit; aber sie sind wie das Wallen des ruhigen Meeres, fließend erhaben und in einer sanften abwechselnden Schwebung. Im Apollo, dem Bilde der schönsten Gottheit, sind diese Muskeln gelinde und wie ein geschmolzen Glas in kaum sichtbare Wellen geblasen, und werden mehr dem Gefühle, als dem Gesichte, offenbar.

Der Leser verzeihe mir, wenn ich wiederum jenem Dichter von der Malerei sein falsches Vorurtheil zeigen muß. Es setzt derselbe unter vielen ungegründeten Eigenschaften der Natur der vor ihm sogenannten Halbgötter und Helden, in Werken der alten Kunst, vom Fleische abgefallene Glieder, dürre Beine, einen kleinen Kopf, kleine Hüften, einen kleinen Bauch, kleinliche Füße, und eine hohle Fußsohle[1]). Woher in der Welt sind demselben diese Erscheinungen gekommen! Hätte er doch schreiben mögen, was er besser verstanden!

Unter den weiblichen Gottheiten sind, wie an den männlichen, verschiedene Alter und auch verschiedene Begriffe der Schönheit, wenigstens in den Köpfen, zu bemerken, weil nur allein die Venus ganz unbekleidet ist: diese findet sich häufiger, als andere Göttinnen, vorgestellt, und in verschiedenem Alter. Die mediceische Venus zu Florenz ist einer Rose gleich, die nach einer schönen Morgenröthe, beim Aufgang der Sonne, aufbricht, und die aus dem Alter tritt, welches, wie Früchte vor der völligen Reife, hart und herblich ist, wie selbst ihr Busen meldet, welcher schon ausgebreiteter ist, als an zarten Mädchen. Bei dem Stande derselben stelle ich mir diejenige Lais vor, die Apelles im Lieben unterrichtete, und ich bilde mir dieselbe so, wie sie sich das erstemal vor den Augen des Künstlers ent-

---

1) Watelet Refl. sur la peint. p. 69.

kleiden müssen. Die Venus im Campidoglio[1]), welche besser, als alle andere, erhalten ist, (denn es fehlen nur einige Finger, und es ist nichts an derselben gebrochen) eine andere in der Villa Albani, und die Venus von Menophantus nach der, welche zu Troas stand, copirt[2]), haben eben den Stand; diese mit dem Unterschiede, daß die rechte Hand dem Busen näher ist, von welcher der mittlere Finger das Mittel der Brüste berührte, und die linke Hand hält ein Gewand. Diese aber sind schon in einem reiferen Alter gebildet, auch größer, als die mediceische. Ein Gewächs in schönen Jahren hat die Thetis in Lebensgröße, in der Villa Albani, die hier in dem Alter, da sie mit dem Peleus vermählt wurde, erscheint. Pallas hingegen ist allezeit Jungfrau, von vollendetem Wachsthume, und in reifem Alter; und Juno zeigt sich als Frau und Göttin über andere erhaben, im Gewächse sowohl, als königlichem Stolze. Die Schönheit in dem Blicke der großen rundgewölbten Augen der Juno ist gebieterisch, wie in einer Königin, die herrschen will, verehrt sein, und Liebe erwecken muß; der schönste Kopf derselben ist colossalisch, in der Villa Ludovisi. Pallas, ein Bild jungfräulicher Züchtigkeit, welche alle weibliche Schwäche ausgezogen, ja die Liebe selbst besiegt, hat die Augen mäßiger gewölbt, und weniger offen; ihr Haupt erhebt sich nicht stolz, und ihr Blick ist etwas gesenkt, wie in stiller Betrachtung; die schönste Figur derselben ist in der Villa Albani. Venus aber hat einen von beiden Göttinnen verschiedenen Blick, welchen sonderlich das untere in etwas erhobene Augenlid verursacht, wodurch das Liebäugelnde und das Schmachtende in den sanft geöffneten Augen gebildet wird, welches die Griechen τὸ ὑγρὸν nennen: sie ist aber fern von allen geilen Geberden der Neueren, weil die Liebe als ein Beisitzer der Weisheit[3]) auch von den besten Künstlern der Alten angesehen wurde. Diana ist mit allen Reizungen ihres Geschlechts begabt, ohne sich derselben bewußt zu scheinen; denn da sie im Laufen oder im Gehen vorgestellt ist, so geht ihr Blick gerade vorwärts und in die Weite über alle nahe Vorwürfe hinweg. Sie erscheint allezeit als Jungfrau, wie diese, mit Haaren auf dem Wirbel gebunden[4]), oder auch lang vom

[1]) Mus. Capit. T. 3. tav. 19.

[2]) Dieses sagt folgende Inschrift auf einem Würfel zu den Füßen der Venus, auf welchem das Gewand, welches sie vor dem Unterleib hält, herunterfällt.

ΑΠΟΤΗϹ
ЄΝΤΡѠΑΔΙ
ΑΦΡΟΔΙΤΗϹ
ΜΗΝΟΦΑΝΤΟϹ
·ЄΠΟΙЄΙ

Von diesem Künstler aber haben wir so wenig, als von seinem Originale, Nachricht. Troas lag in der trojanischen Landschaft, sonst auch Alexandria und Antigone genannt, und wir finden einen Sieger angeführt, welcher in den großen Spielen in Griechenland (conf. Scalig. Poet. L. I. c. 24. p. 40.) den ersten Preis erhalten. Ueber die Form der Buchstaben sehe man, was ich im folgenden Stücke dieses Capitels bei der ohnlängst gefundenen Statue mit dem Namen Sardanapalus erinnert habe.

[3]) Eurip. Med. v. 843.

[4]) conf. Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 75. 76.

Kopfe; ihr Gewächs ist daher leichter und schlanker, als der Juno, und auch als der Pallas: es würde eine verstümmelte Diana unter andern Göttinnen eben so kenntlich sein, als sie es beim Homerus, unter allen ihren schönen Oreaden.

Von den hohen Begriffen in Köpfen der Gottheiten kann alle Welt sich einen Begriff machen aus Münzen und geschnittenen Steinen, oder deren Abdrücken, welche in Ländern zu haben sind, wohin niemals ein vorzügliches Werk eines griechischen Meißels gekommen ist. Kaum reicht ein Jupiter in Marmor an die Majestät desjenigen, welcher auf Münzen Königs Philipps, Ptolemäus des ersten und des Pyrrhus zu Thasus geprägt ist; der Kopf der Proserpina auf zwei verschiedenen silbernen Münzen des königlichen farnesischen Musei zu Neapel übersteigt alle Einbildung. Die Bildung der Götter war unter allen griechischen Künstlern so allgemein bestimmt, daß dieselbe scheint durch ein Gesetz vorgeschrieben zu sein: ein Kopf eines Jupiters auf Münzen in Jonien, oder von Dorischen Griechen geprägt, ist einem Jupiter auf sicilianischen Münzen vollkommen ähnlich; der Kopf des Apollo, des Mercurius, des Bacchus, und eines Liber Pater, eines jugendlichen und alten Hercules, sind auf Münzen und Steinen so wohl, als an Statuen, nach einer und eben derselben Idee. Das Gesetz waren die schönsten Bilder der Götter, von den größten Künstlern hervorgebracht, die ihnen durch besondere Erscheinungen geoffenbart zu sein geglaubt wurden, so wie sich Parrhasius rühmte, daß ihm Bacchus erschienen sei, in der Gestalt, in welcher er ihn gemalt. Der Jupiter des Phidias, die Juno des Polycletus, eine Venus des Alcamenes, und nachher des Praxiteles werden allen ihren Nachfolgern die würdigsten Urbilder gewesen und in dieser Gestalt von allen Griechen angenommen und verehrt worden sein. Unterdessen kann die höchste Schönheit, wie Cotta beim Cicero[1]) sagt, auch den Göttern nicht in gleichem Grade gegeben werden, und in dem allervollkommensten Gemälde von viel Figuren sind nicht lauter Schönheiten zu bilden, so wenig als in einem Trauerspiele alle Personen Helden sein können.

Nach der Betrachtung über die Bildung der Schönheit ist zum zweiten von dem Ausdrucke zu reden. Der Ausdruck ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele und unsers Körpers, und der Leidenschaft sowohl, als der Handlungen. In beiden Zuständen verändern sich die Züge des Gesichts, und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachtheiliger ist dieselbe der Schönheit. Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit, sowie dem Meere, der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, daß die schönsten Menschen von stillem gesitteten Wesen sind. Es kann auch der Begriff einer hohen Schönheit nicht anders erzeugt werden, als in einer stillen und von allen einzelnen Bildungen abgerufenen Betrachtung der Seele. In solcher Stille bildet uns der große Dichter den Vater der Götter, welcher allein durch das Winken seiner Augenbrauen und durch das Schütteln seiner Haare, den Himmel bewegte; und so ungerührt von Empfindungen sind die meisten Bilder der Götter; daher die hohe Schönheit dem angeführten Genius in

---

[1]) de Nat. deor. L. I. c. 29.

der Villa Borghese nur in diesem Zustande zu geben war. Da aber im Handeln und Wirken die höchste Gleichgültigkeit nicht stattfindet und göttliche Figuren menschlich vorzustellen sind, so konnte auch in diesen der erhabenste Begriff der Schönheit nicht beständig gesucht und erhalten werden. Aber der Ausdruck wurde derselben gleichsam zugewägt, und die Schönheit war bei den alten Künstlern die Zunge an der Wage des Ausdrucks, und als die vornehmste Absicht derselben, wie das Cimbal in einer Musik, welches alle andere Instrumente, die jenes zu übertäuben scheinen, regiert.

Der Vaticanische Apollo sollte diese Gottheit vorstellen, in Unmuth über den Drachen Python, welchen er mit seinem Pfeile erlegte, und zugleich in Verachtung dieses für einen Gott geringen Sieges. Der weise Künstler, welcher den schönsten der Götter bilden wollte, setzte nur den Zorn in die Nase, wo der Sitz derselben, nach den alten Dichtern, ist, die Verachtung auf die Lippen; diese hat er ausgedrückt durch die hinaufgezogene Unterlippe, wodurch sich zugleich das Kinn erhebt, und jener äußert sich in den aufgeblähten Nüstern der Nase.

Stand und Handlungen sind allezeit der Würdigkeit der Götter gemäß, und man findet keine Gottheit, als etwa den Bacchus und einen geflügelten Genius in der Villa Albani, mit übereinander geschlagenen Beinen stehen, welcher Stand bei jenem ein Ausdruck der Weichlichkeit ist. Ich glaube also nicht, daß diejenige Statue zu Elis, welche mit übereinandergeschlagenen Beinen stand, und sich mit beiden Händen an einen Spieß lehnte, einen Neptunus vorgestellt, wie man den Pausanias[1]) glauben machte[2]). Ein Mercurius in Lebensgröße von Erz, im Palaste Farnese, steht also; man muß aber auch wissen, daß es ein Werk neuerer Zeiten ist. Die Faune, unter welchen zwei der schönsten im Palaste Ruspoli sind, haben den einen Fuß ungelehrt, und gleichsam bäurisch, hinter den andern gesetzt, zu Andeutung ihrer Natur; und eben so steht der junge Apollo Sauroctonos zweimal von Marmor in der Villa Borghese, und von Erz in der Villa Albani; dieser stellt ihn vermuthlich vor, wie er bei dem Könige Admetus als Hirt diente.

Mit eben dieser Weisheit verfuhren die alten Künstler in Vorstellung der Figuren aus der Heldenzeit, und bloß menschlicher Leidenschaften, die allezeit der Fassung eines weisen Mannes gemäß sind, welcher die Aufwallung der Leidenschaften unterdrückt, und von dem Feuer nur die Funken sehen läßt, das verborgene in ihm sucht, der ihn verehrt, oder entdecken will, zu erforschen. Eben dieser Fassung ist auch dessen Rede gemäß; daher Homerus die Worte des Ulysses mit Schnee-Flocken vergleicht, welche häufig, aber sanft, auf die Erde fallen.

In Vorstellung der Helden ist dem Künstler weniger, als dem Dichter, erlaubt: dieser kann sie malen nach ihren Zeiten, wo die Leidenschaften nicht durch die Regierung, oder durch den gekünstelten Wohlstand des Lebens, geschwächt waren, weil die angedichteten Eigenschaften zum Alter und zum Stande des Menschen, zur Figur desselben aber kein nothwendiges

---

[1]) L. 6. p. 517. l. 13.

[2]) Die Uebersetzer haben die Redensart, *τὸν ἕτερον τῶν ποδῶν ἐπιπλέκων τῷ ἑτέρῳ*, nicht recht verstanden; es heißt nicht pedem pede premere, einen Fuß auf den andern setzen, sondern ist im Latein mit decussatis pedibus, und im italienischen mit gambe incrociate zu geben.

Verhältniß haben. Jener aber, da er das schönste in den schönsten Bildungen wählen muß, ist auf einen gewissen Grad des Ausdrucks der Leidenschaften eingeschränkt, die der Bildung nicht nachtheilig werden soll.

Von dieser Betrachtung kann man sich in zweien der schönsten Werke des Alterthums überzeugen, von welchen das eine ein Bild der Todesfurcht, das andere des höchsten Leidens und Schmerzens ist. Die Töchter der Niobe, auf welche Diana ihre tödtlichen Pfeile gerichtet, sind in dieser unbeschreiblichen Angst, mit übertäubter und erstarrter Empfindung vorgestellt, wenn der gegenwärtige Tod der Seele alles Vermögen zu denken nimmt; und von solcher entseelten Angst giebt die Fabel ein Bild durch die Verwandlung der Niobe in einen Felsen: daher führte Aeschylus die Niobe stillschweigend auf in seinem Trauerspiele[1]). Ein solcher Zustand, wo Empfindung und Ueberlegung aufhört, und welcher der Gleichgültigkeit ähnlich ist, verändert keine Züge der Gestalt und der Bildung, und der große Künstler konnte hier die höchste Schönheit bilden, sowie er sie gebildet hat: denn Niobe und ihre Töchter sind und bleiben die höchsten Ideen derselben. Laocoon ist ein Bild des empfindlichsten Schmerzens, welcher hier in allen Muskeln, Nerven und Adern wirkt; das Geblüt ist in höchster Wallung durch den tödtlichen Biß der Schlangen, und alle Theile des Körpers sind leidend und angestrengt ausgedrückt, wodurch der Künstler alle Triebfedern der Natur sichtbar gemacht, und seine hohe Wissenschaft und Kunst gezeigt hat. In Vorstellung dieses äußersten Leidens aber erscheint der geprüfte Geist eines großen Mannes, der mit der Noth ringt und den Ausbruch der Empfindung einhalten und unterdrücken will, wie ich in Beschreibung dieser Statue im zweiten Theile dem Leser habe suchen vor Augen zu stellen. Auch den Philoctetes,

Quod ejulatu, questu, gemitu, fremitibus
Resonando multum, flebiles voces refert,
Ennius ap. Cic. de Fin. L. 2. c. 29.

werden die weisen Künstler mehr nach den Grundsätzen der Weisheit, als nach dem Bilde der Dichter, vorgestellt haben. Der rasende Ajax des berühmten Malers Timomachus war nicht im Schlachten der Widder vorgestellt, die er für Heerführer der Griechen ansah, sondern nach geschehener That[2]), und da er zu sich selbst kam, und voller Verzweiflung und niedergeschlagen sitzend, sein Vergehen überdachte; und so ist er auf dem Trojanischen Marmor[3]) im Campidoglio gebildet. Die Kinder der Medea in dem Gemälde gedachten Künstlers lächelten unter dem Dolche ihrer Mutter, deren Wuth mit Mitleiden über ihre Unschuld vermischt war.

Berühmte Männer und regierende Personen sind in einer würdigen Fassung vorgestellt, und wie dieselben vor den Augen aller Welt erscheinen würden; die Statuen römischer Kaiserinnen gleichen Heldinnen, entfernt von aller gekünstelten Artigkeit in Gebehrden, Stande und Handlungen: wir sehen in ihnen gleichsam die sichtliche Weisheit, welche Plato für keinen Vorwurf der Sinne hält. So wie die zwei berühmten Schulen der alten Weltweisen in einem der Natur gemäßen Leben, die Stoiker in dem Wohlstande, das höchste Gut setzten, so war auch hier ihrer Künstler

[1]) Schol. ad Aesch. Prom. v. 435.
[2]) Philostr. Vit. Apollon. L. 2. c. 10.
[3]) conf. Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 384.

Beobachtung auf die Wirkungen der sich selbst gelassenen Natur und auf die Wohlanständigkeit gerichtet.

Die Weisheit der alten Künstler im Ausdrucke zeigt sich in mehrerem Lichte durch das Gegentheil in den Werken des größten Theils der Künstler neuerer Zeiten, welche nicht viel mit wenigem, sondern wenig mit viel angedeutet haben. Ihre Figuren sind in Handlungen, wie die Comici auf den Schauplätzen der Alten, welche, um sich bei hellem Tage auch dem geringsten vom Pöbel an dem äußersten Ende verständlich zu machen, die Wahrheit über ihre Grenzen aufblähen müssen, und der Ausdruck des Gesichts gleicht den Masken der Alten, die aus eben dem Grunde ungestaltet waren. Dieser übertriebene Ausdruck wird selbst in einer Schrift, die in den Händen junger Anfänger in der Kunst ist, gelehrt, nämlich in Carls le Brün Abhandlung von den Leidenschaften. In den Zeichnungen zu denselben ist nicht allein der äußerste Grad der Leidenschaften in die Gesichter gelegt, sondern in etlichen sind dieselben bis zur Raserei vorgestellt. Man glaubt den Ausdruck zu lehren auf die Art, wie Diogenes lebte; ich mache es, sagte er, wie die Musici, welche, um in den rechten Ton zu kommen, im Anstimmen hoch angeben. Aber da die feurige Jugend geneigter ist, die äußersten Enden, als das Mittel zu ergreifen, so wird sie auf diesem Wege schwerlich in den wahren Ton kommen, da es schwer ist, dieselbe darin zu erhalten.

* * *

Nach der allgemeinen Betrachtung der Schönheit ist zum ersten von der Proportion, und zum zweiten von der Schönheit einzelner Theile des menschlichen Körpers, zu reden. Der Bau des menschlichen Körpers besteht aus der dritten, als der ersten ungleichen Zahl, welches die erste Verhältnißzahl ist; denn sie enthält die erste gerade Zahl und eine andere in sich, welche beide mit einander verbindet. Zwei Dinge können, wie Plato sagt[1]), ohne ein drittes nicht bestehen; das beste Band ist dasjenige, welches sich selbst und das verbundene auf das beste zu eins macht, so daß sich das erste zu dem zweiten verhält, wie dieses zu dem mittlen. Daher ist in dieser Zahl Anfang, Mittel und Ende, und durch die Zahl drei sind, wie die Pythagoräer lehren[2]), alle Dinge bestimmt.

Der Körper sowohl, als die vornehmsten Glieder, haben drei Theile: an jenem sind es der Leib, die Schenkel und die Beine; das Untertheil sind die Schenkel, die Beine und Füße; und so verhält es sich mit den Armen, Händen und Füßen. Eben dieses ließe sich von einigen andern Theilen, welche nicht so deutlich aus dreien zusammengesetzt sind, zeigen. Das Verhältniß unter diesen drei Theilen ist im Ganzen wie in dessen Theilen, und es wird sich an wohlgebauten Menschen der Leib, nebst dem Kopfe, zu den Schenkeln und Beinen mit den Füßen verhalten, wie sich die Schenkel zu den Beinen und Füßen, und wie sich der obere Arm zu dem Ellenbogen und zu der Hand verhält. Ebenso hat das Gesicht drei Theile, nämlich dreimal die Länge der Nase; aber der Kopf hat nicht vier Nasen, wie einige sehr irrig lehren wollen[3]). Der obere Theil des Kopfs, nämlich die Höhe von dem Haarwuchse an, bis auf den Wirbel, senkrecht

---

[1]) in Timaeo, p. 477. lin. ult. ed. Bas.
[2]) Aristot. de cael. et mund. L. 1.
[3]) Watelet Refl. sur la peint. p. 65. n. 4.

genommen, hat nur drei Viertheile von der Länge der Nase, das ist, es verhält sich dieses Theil zu der Nase, wie neun zu zwölf.

Es ist glaublich, daß die griechischen Künstler, nach Art der ägyptischen, so wie die größeren Verhältnisse, also auch die kleineren, durch genau bestimmte Regeln festgesetzt gehabt, und daß in jedem Alter und Stande die Maaße der Längen sowohl, als der Breiten, wie die Umkreise, genau bestimmt gewesen, welches alles in den Schriften der alten Künstler, die von der Symmetrie handelten[1]), wird gelehrt worden sein. Diese genaue Bestimmung ist zugleich der Grund von dem ähnlichen Systema der Kunst, welches sich auch in den mittelmäßigen Figuren der Alten findet. Denn ungeachtet der Verschiedenheit in der Art der Ausarbeitung, welche auch die Alten bereits in den Werken des Myron, des Polycletus, und des Lysippus bemerkt haben, scheinen die alten Werke dennoch wie von einer Schule gearbeitet zu sein. Und so wie in verschiedenen Violinspielern, die unter einem Meister gelernt haben, dieser in jedem von jenen durch Kunstverständige würde erkannt werden, eben so sieht man in der Zeichnnng der alten Bildhauer von dem größten bis auf die geringere eben dieselben allgemeinen Grundsätze. Finden sich aber zuweilen Abweichungen in dem Verhältnisse, wie an einem kleinen schönen Torso einer nackten weiblichen Figur, bei dem Bildhauer Cavacepi in Rom, an welcher der Leib vom Nabel bis an die Schaam ungewöhnlich lang ist, so ist zu vermuthen, daß diese Figur nach der Natur gearbeitet worden, wo dieser Theil also beschaffen gewesen sein würde. Ich will aber auf diese Art die wirklichen Vergehungen nicht bemänteln; denn wenn das Ohr nicht mit der Nase gleich steht, wie es sein sollte, sondern ist, wie an dem Brustbilde eines indischen Bacchus des Herrn Cardinals Alexander Albani, so ist dieses ein Fehler, welcher nicht zu entschuldigen ist.

Die Regeln der Proportion, so wie sie in der Kunst von dem Verhältnisse des menschlichen Körpers genommen worden, sind wahrscheinlich von den Bildhauern zuerst bestimmt, und nachher auch Regeln in der Baukunst geworden. Der Fuß war bei den Alten die Regel in allen großen Ausmessungen, und die Bildhauer setzten nach der Länge desselben das Maaß ihrer Statuen, und gaben denselben sechs Längen des Fußes, wie Vitruvius bezeugt[2]); denn der Fuß hat ein bestimmteres Maaß, als der Kopf oder das Gesicht, wonach die neueren Maler und Bildhauer insgemein rechnen. Pythagoras gab daher die Länge des Hercules an[3]), nach dem Maaße des Fußes, mit welchem er das Olympische Stadium zu Elis ausgemessen. Hieraus aber ist mit dem Lomazzo[4]) auf keine Weise zu schließen, daß der Fuß desselben den siebenten Theil seiner Länge gehalten; und was eben dieser Scribent gleichsam als ein Augenzeuge versichert[5]) von den bestimmten Proportionen der alten Künstler an verschiedenen Gottheiten, wie zehn Gesichter für eine Venus, neun Gesichter für eine Juno, acht Gesichter für einen Neptunus, und sieben für einen Hercules, ist mit Zuversicht auf guten Glauben der Leser hingeschrieben, und ist erdichtet und falsch.

---

[1]) Philostr. jun. Prooem. Icon.
[2]) L. 3. c. 1.
[3]) Aul. Gel. Noct. Att. L. 1. c. 1.
[4]) Tratt. della Pit. L. 1. c. 10.
[5]) Ibid. L. 6. c. 3. p. 287.

Dieses Verhältniß des Fußes zu dem Körper, welches einem Gelehrten seltsam und unbegreiflich scheint[1]), und vom Perrault platterdings verworfen wird[2]), gründet sich auf die Erfahrung in der Natur, auch in schlanken Gewächsen, und dieses Verhältniß findet nicht allein an ägyptischen Figuren, nach genauer Ausmessung derselben, sondern auch an den griechischen, wie sich an den mehrsten Statuen zeigen würde, wenn sich die Füße an denselben erhalten hätten. Man kann sich davon überzeugen an göttlichen Figuren, an deren Länge man einige Theile über das natürliche Maaß hat anwachsen lassen; am Apollo, welcher etwas über sieben Köpfe hoch ist, hat der stehende Fuß drei Zoll eines römischen Palms mehr in der Länge, als der Kopf; und eben dieses Verhältniß hat Albrecht Dürer seinen Figuren von acht Köpfen gegeben, an welchen der Fuß der sechste Theil ihrer Höhe ist. Das Gewächs der Mediceischen Venus ist ungemein schlank, und ungeachtet der Kopf sehr klein ist, hält dennoch die Länge derselben nicht mehr, als sieben Köpfe und einen halben; der Fuß derselben ist einen Palm und einen halben Zoll lang, und die ganze Höhe der Figur beträgt sechs und einen halben Palm.

Es lehren unsere Künstler insgemein ihre Schüler bemerken, daß die alten Bildhauer, sonderlich in göttlichen Figuren, den Theil des Leibes von der Herzgrube bis an den Nabel, welcher gewöhnlich nur eine Gesichtslänge, wie sie sagen, hält, um einen halben Theil des Gesichts länger gehalten, als es sich in der Natur findet. Dieses aber ist ebenfalls irrig; denn wer die Natur an schönen schlanken Menschen zu sehen Gelegenheit hat, wird besagten Theil wie an den Statuen finden.

Eine umständliche Anzeige der Verhältnisse des menschlichen Körpers würde das leichteste in dieser Abhandlung von der griechischen Zeichnung des Nackenden gewesen sein, aber es würde diese bloße Theorie ohne practische Anführung hier eben so wenig unterrichtend werden, als in anderen Schriften, wo man sich weitläufig, auch ohne Figuren beizufügen, hineingelassen hat. Es ist auch aus den Versuchen, die Verhältnisse des Körpers unter die Regeln der allgemeinen Harmonie und der Musik zu bringen, wenig Erleuchtung zu hoffen für Zeichner und für diejenigen, welche die Kenntniß des Schönen suchen: die arithmetische Untersuchung würde hier weniger, als die Schule des Fechtbodens in einer Feldschlacht, helfen.

Um aber dieses Stück von der Proportion für Anfänger im Zeichnen nicht ohne practischen Unterricht zu lassen, will ich wenigstens die Verhältnisse des Gesichts von den schönsten Köpfen der Alten, und zugleich von der schönen Natur genommen, anzeigen, als eine untrügliche Regel im Prüfen und im Arbeiten. Dieses ist die Regel, welche mein Freund, Herr Anton Raphael Mengs, der größte Lehrer in seiner Kunst, richtiger und genauer, als bisher geschehen, bestimmt hat, und er ist vermuthlich auf die wahre Spur der Alten gekommen. Man zieht eine senkrechte Linie, welche in fünf Abschnitte getheilt wird; der fünfte Theil bleibt für die Haare; das übrige von der Linie wird wiederum in drei gleiche Stücke getheilt. Durch die erste Abtheilung von diesen dreien wird eine Horizontallinie gezogen, welche mit der senkrechten Linie ein

[1]) Huet. in Huetian.
[2]) Vitruv. L. 3. ch. 1. p. 57. n. 3.

Kreuz macht; jene muß zwei Theile, von den drei Theilen der Länge des Gesichts, in der Breite haben. Von den äußersten Punkten dieser Linie werden bis zum äußersten Punkt des obigen fünften Theils krumme Linien gezogen, welche von der eiförmigen Gestalt des Gesichts das spitze Ende desselben bilden. Einer von den drei Theilen der Länge des Gesichts wird in zwölf Theile getheilt: drei von diesen Theilen, oder der vierte Theil des Drittels des Gesichts, wird auf beide Seiten des Punkts getragen, wo sich beide Linien durchschneiden, und beide Theile zeigen den Raum zwischen beiden Augen an. Eben dieser Theil wird auf beide äußere Enden dieser Horizontallinie getragen, und alsdann bleiben zwei von diesen Theilen zwischen dem Theil auf dem äußeren Ende der Linien, und zwischen dem Theil auf dem Punkte des Durchschnitts der Linien, und diese zwei Theile geben die Länge eines Auges an; wiederum ein Theil ist für die Höhe der Augen. Eben das Maaß ist von der Spitze der Nase bis zum Schnitt des Mundes, und von diesem bis an den Einbug des Kinns, und von da bis an die Spitze des Kinns; die Breite der Nase bis an die Lappen der Nüstern hält eben einen solches Theil; die Länge des Mundes aber zwei Theile, und diese ist also gleich der Länge der Augen und der Höhe des Kinns bis zur Oeffnung des Mundes. Nimmt man die Hälfte des Gesichts bis zu den Haaren, so findet sich die Länge von dem Kinne an bis zu der Halsgrube. Dieser Weg zu zeichnen kann glaube ich, ohne Figur deutlich sein, und wer ihm folgt, kann in der wahren und schönen Proportion des Gesichts nicht fehlen.

Was endlich die Schönheit einzelner Theile des menschlichen Körpers betrifft, so ist hier die Natur der beste Lehrer; denn im Einzelnen ist dieselbe über die Kunst, so wie diese im Ganzen sich über jene erheben kann. Dieses geht vornehmlich auf die Bildhauerei, welche unfähig ist, das Leben zu erreichen in denjenigen Theilen, wo die Malerei im Stande ist, demselben sehr nahe zu kommen. Da aber einige vollkommen gebildete Theile, als ein sanftes Profil, in den größten Städten kaum einigemal gefunden werden, so müssen wir auch aus dieser Ursache (von dem Nackenden nicht zu reden) einige Theile an den Bildnissen der Alten betrachten. Die Beschreibung des Einzelnen aber ist in allen Dingen, also auch hier schwer.

In der Bildung des Gesichts ist das sogenannte griechische Profil die vornehmste Eigenschaft einer hohen Schönheit. Dieses Profil ist eine fast gerade oder sanft gesenkte Linie, welche die Stirn mit der Nase an jugendlichen, sonderlich weiblichen Köpfen, beschreibt. Die Natur bildet dasselbe weniger unter einem rauhen, als sanften Himmel, aber wo es sich findet, kann die Form des Gesichts schön sein; denn durch das Gerade und Völlige wird die Großheit gebildet, und durch sanft gesenkte Formen das Zärtliche. Daß in diesem Profile eine Ursache der Schönheit liege, beweist dessen Gegentheil; denn je stärker der Einbug der Nase ist, je mehr weicht jenes ab von der schönen Form; und wenn sich an einem Gesichte, welches man von der Seite sieht, ein schlechtes Profil zeigt, kann man ersparen, sich nach demselben, etwas schönes zu finden, umzusehen. Daß es aber in Werken der Kunst keine Form ist, welche ohne Grund aus den geraden Linien des ältesten Stils geblieben ist, beweist die starkgesenkte Nase an ägyptischen Figuren, bei allen geraden Umrissen derselben. Das, was die alten Scribenten eine *viereckige* Nase

nennen[1]), ist vermuthlich nicht dasjenige, was Junius von einer völligen Nase[2]) auslegt, als welches keinen Begriff giebt, sondern es wird dieses Wort vom besagtem wenig gesenkten Profile zu verstehen sein. Man könnte eine andere Auslegung des Worts viereckig geben, und eine Nase verstehen, deren Fläche breit und mit scharfen Ecken gearbeitet ist, wie die Giustinianische Pallas und die sogenannte Vestale in eben diesem Palaste haben; aber diese Form findet sich nur an Statuen des ältesten Stils, wie diese sind, und an diesen allein.

Die Schönheit der Augenbrauen besteht in einem dünnen Faden von Härchen, wie sich dieselbe in der schönsten Natur also findet[3]), welches in den schönsten Köpfen in der Kunst die fast schneidende Schärfe derselben vorstellt: bei den Griechen hießen dieselben Augenbranen der Grazien[4]). Wenn sie aber sehr gewölbt waren, wurden sie mit einem gespannten Bogen oder mit Schnecken verglichen[5]) und sind niemals für schön gehalten worden[6]).

Eine von den Schönheiten der Augen ist die Größe, so wie ein großes Licht schöner, als ein kleines ist; die Größe aber ist dem Augenknochen, oder dessen Kasten gemäß, und äußert sich in dem Schnitte und in der Oeffnung der Augenlider, von denen das obere gegen den inneren Winkel einen runderen Bogen, als das untere, an schönen Augen beschreibt; doch sind nicht alle große Augen schön, und niemals die hervorliegenden. An Löwen, wenigstens an den ägyptischen von Basalt, in Rom, beschreibt die Oeffnung des obern Augenliedes einen völligen halben Cirkel. Die Augen formen an Köpfen, im Profil gestellt, auf erhobenen Arbeiten, sonderlich auf den schönsten Münzen, einen Winkel, dessen Oeffnung gegen die Nase steht: in solcher Richtung der Köpfe fällt der Winkel der Augen gegen die Nase tief, und der Conturn des Auges endigt sich auf der Höhe seines Bogens oder Wölbung, das ist, der Augapfel selbst steht im Profil. Diese gleichsam abgeschnittene Oeffnung der Augen giebt den Köpfen eine Großheit und einen offenen und erhabenen Blick, dessen Licht zugleich auf Münzen durch einen erhabenen Punkt auf dem Augapfel sichtbar gemacht ist.

Die Augen liegen an idealischen Köpfen alle Zeit tiefer, als insgemein in der Natur, und der Augenknochen scheint dadurch erhabner. Tiefliegende Augen sind zwar keine Eigenschaft der Schönheit und machen keine sehr offene Miene; aber hier konnte die Kunst der Natur nicht alle Zeit folgen, sondern sie blieb bei den Begriffen der Großheit des hohen Stils. Denn an großen Figuren, welche mehr, als die kleineren, entfernt von dem Gesichte standen, würden das Auge und die Augenbrauen in der Ferne wenig scheinbar gewesen sein, da der Augapfel nicht wie in der Malerei bezeichnet, sondern mehrentheils ganz glatt ist, wenn derselbe, wie in der Natur, erhaben gelegen, und wenn der Augenknochen eben dadurch nicht erhaben gewesen. Auf diesem Wege brachte man an diesem Theile

---

[1]) Philostr. Heroic. p. 673. l. 22. p. 715. l. 27.
[2]) de Pict. vet. L. 3. c. 9. p. 157.
[3]) conf. Struys Voy. T. 2. p. 75.
[4]) Reines. Inscr. 126. Class. 1. Fabret. Inscr. c. 4. p. 322. n. 438.
[5]) Aristoph. Lysistr. v. 8.
[6]) In Toscana werden Personen mit solchen Augenbrauen Stupori genannt.

des Gesichts mehr Licht und Schatten hervor, wodurch das Auge, welches sonst wie ohne Bedeutung und gleichsam erstorben gewesen wäre, lebhafter und wirksamer gemacht wurde. Dieses würde auch die Königin Elisabeth von England, welche durchaus ohne Schatten gemalt sein wollte[1]), zugestanden haben. Die Kunst, welche sich hier mit Grund über die Natur erhob, machte aus dieser Bildung eine fast allgemeine Regel, auch im Kleinen; denn man sieht an Köpfen auf Münzen aus den besten Zeiten die Augen eben so tief liegen, und der Augenknochen ist auf denselben erhabener, als in späteren Zeiten; man betrachte die Münzen Alexanders des Großen und seiner Nachfolger. In Metall deutete man gewisse Dinge an, welche in dem Flore der Kunst in Marmor übergangen wurden; das Licht z. E. wie es die Künstler nennen, oder der Stern, findet sich schon vor den Zeiten des Phidias auf Münzen, an den Köpfen des Gero und des Hiero, durch einen erhabenen Punkt angezeigt. Dieses Licht aber wurde in Marmor, so viel wir wissen, allererst den Köpfen in dem ersten Jahrhunderte der Kaiser gegeben, und es sind nur wenige, welche dasselbe haben; einer von denselben ist der Kopf des Marcellus, Enkels des Augustus, im Campidoglio. Viele Köpfe in Erz haben ausgehöhlte und von anderer Materie eingesetzte Augen: die Pallas des Phidias, deren Kopf von Elfenbein war, hatte den Stern im Auge von Stein[2]).

Eine schöne Stirn soll nach den Anzeigen einiger alten Scribenten kurz sein, und gleichwohl ist eine freie große Stirn nicht so häßlich, sondern vielmehr das Gegentheil. Die Erklärung dieses scheinbaren Widerspruchs ist leicht zu geben: kurz soll sie sein an der Jugend, wie sie ist in der Blüthe der Jahre, ehe der kurze Haarwuchs auf der Stirn ausgeht und dieselbe bloß läßt. Es würde also wider die Eigenschaft der Jugend sein, ihr eine freie hohe Stirn zu geben, welche aber dem männlichen Alter eigen ist.

Das Maaß des Mundes ist, wie angezeigt worden, gleich der Oeffnung der Nase; ist der Schnitt desselben länger, so würde es wider das Verhältniß des Ovals sein, worin die in demselben enthaltenen Theile in eben der Abweichung gegen das Kinn zu gehen müssen, in welcher das Oval selbst sich zuschließt. Die Lippen sollen nöthig sein, um mehr schöne Röthe zu zeigen, und die untere Lippe völliger, als die obere, wodurch zugleich unter derselben in dem Kinne die eingedrückte Rundung, eine Bildung der Mannigfaltigkeit, entsteht.

Das Kinn wurde nicht durch Grübchen unterbrochen; denn dessen Schönheit besteht in der rundlichen Völligkeit seiner gewölbten Form, und da das Grübchen nur einzeln in der Natur, und etwas zufälliges ist, so ist es von griechischen Künstlern nicht, wie von neueren Scribenten[3]), als eine Eigenschaft der allgemeinen und reinen Schönheit geachtet worden. Daher findet sich das Grübchen nicht an der Niobe und an ihren

---

[1]) Walpole's Catal. of the noble Authors etc. p. 125.

[2]) Plato Hipp. maj. p. 349. l. 7. ed. Basil.

[3]) Franco Dial. della bellez. P. 1. p. 24. Auch Paul Anton Rolli in folgenden Versen:

Molle pozzetta gli divide il mento,
Che la beltà compisce, e il riso, e il gioco
Volan gl' intorno, e cento grazie e cento.

Töchtern, noch an der Albanischen Pallas, den Bildern der höchsten weiblichen Schönheit, und weder Apollo im Belvedere, noch Bacchus in der Villa Medicis, haben es, noch was sonst von schönen idealischen Figuren ist. Die Venus in Florenz hat es, als einen besondern Liebreiz, nicht als etwas zur schönen Form gehöriges. Varro nennt dieses Grübchen einen Eindruck des Fingers der Liebe.

Die Schönheit der Form der übrigen Theile wurde eben so allgemein bestimmt; die äußersten Theile, Hände und Füße sowohl, als die Flächen. Es scheint Plutarchus, wie überhaupt, also auch hier, sich sehr wenig auf die Kunst verstanden zu haben, wenn er vorgiebt, daß die alten Meister nur auf das Gesicht aufmerksam gewesen[1]) und über die andern Theile des Körpers überhin gegangen. Die äußersten Theile sind nicht schwerer in der Moral, wo die äußerste Tugend mit dem Laster grenzt, als in der Kunst, wo sich in denselben das Verständniß des Schönen des Künstlers zeigt. Aber die Zeit und die Wuth der Menschen hat uns von schönen Füßen wenige, von schönen Händen in Marmor keine einzige übrig gelassen. Diese sind an der Mediceischen Venus völlig neu, woraus das ungelehrte Urtheil derjenigen erhellt, die in den Händen, welche sie für alt angesehen, Fehler gefunden. Eben diese Beschaffenheit hat es mit den Armen unter dem Ellenbogen des Apollo in Belvedere.

Die Schönheit einer jugendlichen Hand besteht in einer sehr mäßigen Völligkeit, mit kaum merklich gesenkten Spuren, nach Art sanfter Beschattungen, über die Knöchel der Finger, wo auf völligen Händen Grübchen sind. Die Finger sind mit einer lieblichen Verjüngung, wie wohlgestallte Säulen gezogen, und in der Kunst, ohne Anzeige der Gelenke der Glieder; das äußerste Glied ist nicht, wie bei den neuern Künstlern, vorne übergebogen.

Ein schöner Fuß war mehr sichtbar, als bei uns, und je weniger derselbe gepreßt war, desto wohlgebildeter war dessen Form, welche bei den Alten genau beobachtet wurde; wie aus den besondern Bemerkungen der alten Weisen über die Füße und aus ihren Schlüssen auf die Gemüthsneigung erhellt[2]). Es werden daher in Beschreibungen schöner Personen, wie der Polyxena[3]) und der Aspasia[4]), auch ihre schönen Füße angeführt, und die schlechten Füße Kaisers Domitianus[5]) sind auch in der Geschichte bemerkt. Die Nägel sind an den Füßen der Alten platter, als an neuern Statuen.

Eine prächtig gewölbte Erhobenheit der Brust wurde an männlichen Figuren für eine allgemeine Eigenschaft der Schönheit gehalten, und mit solcher Brust bildet sich der Vater der Dichter den Neptunus[6]), und nach demselben den Agamemnon; so wünschte Anacreon[7]) dieselbe an dem

---

[1]) In Alexand.
[2]) Aristot. φυσιογνωμ. L. 1. p. 147. l. 8. L. 2. p. 187. l. 26. ed. Sylb.
[3]) Dares Phryg. c. 13.
[4]) Aelian. Var. hist. L. 12. c. 1.
[5]) Sueton. Domit.
[6]) Die Brust war dem Neptunus gewidmet, und wir finden die Köpfe desselben auf allen geschnittenen Steinen (conf. Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 102.) bis unter die Brust, welches bei andern Gottheiten nicht so gewöhnlich ist.
[7]) conf. Casaub. ad Athen. Deipn. L. 15. p. 972. l. 40.

Bilde dessen, den er liebte, zu sehen. Die Brust oder der Busen weiblicher Figuren ist niemals überflüssig begabt; denn überhaupt wurde die Schönheit in dem mäßigen Wachsthume der Brüste gesetzt, und man gebrauchte einen Stein aus der Insel Naxus[1]), welcher fein geschabt und aufgelegt, den aufschwellenden Wachsthum derselben verhindern sollte. Eine jungfräuliche Brust wird von Dichtern[2]) mit unreifen Trauben verglichen, und an einigen Figuren der Venus unter Lebensgröße sind die Brüste gedrungen und Hügeln ähnlich, die sich zuspitzen, welches für die schönste Form derselben scheint gehalten worden zu sein.

Der Unterleib ist auch an männlichen Figuren, wie derselbe an einem Menschen nach einem süßen Schlaf und nach einer gesunden Verdauung sein würde, das ist, ohne Bauch, und so wie ihn die Naturkundigen[3]) zum Zeichen eines langen Lebens setzen. Der Nabel ist nachdrücklich vertieft, sonderlich an weiblichen Figuren[4]), an welchen er in einen Bogen, und zuweilen in einen kleinen halben Cirkel gezogen ist, der theils niederwärts, theils aufwärts geht, und es findet sich dieser Theil an einigen Figuren schöner, als an der Mediceischen Venus, gearbeitet, an welcher der Nabel ungewöhnlich tief und groß ist.

Auch die Theile der Schaam haben ihre besondere Schönheit; unter den Hoden ist alle Zeit der linke größer, wie es sich in der Natur findet; so wie man bemerkt hat, daß das linke Auge schärfer sieht, als das rechte[5]).

Die Knie sind an jugendlichen Figuren nach der Wahrheit der schönen Natur gebildet, welche dieselben nicht mit sichtbaren Knorpeln zergliedert, sondern sanft und einfach platt gewölbt, und ohne Regung der Muskeln zeigt.

Dem Leser und dem Untersucher der Schönheit überlasse ich, die Münze umzukehren, und besondere Betrachtungen zu machen über die Theile, welche der Maler dem Anacreon an seinem Geliebten nicht vorstellen konnte.

Der Inbegriff aller beschriebenen Schönheiten in den Figuren der Alten findet sich in den unsterblichen Werken Herrn Anton Raphael Mengs, ersten Hofmalers der Könige von Spanien und von Pohlen, des größten Künstlers seiner, und vielleicht auch der folgenden Zeit. Er ist als ein Phoenix gleichsam aus der Asche des ersten Raphaels erweckt worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren, und den höchsten Flug menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen. Nachdem die deutsche Nation stolz sein konnte über einen Mann, der zu unserer Väter Zeiten die Weisen erleuchtet, und Samen von allgemeiner Wissenschaft unter allen Völkern ausgestreut, so fehlte noch an dem Ruhme der Deutschen, einen Wiederhersteller der Kunst aus ihrer Mitte aufzuzeigen, und den deutschen Raphael in Rom selbst, dem Sitze der Künste, dafür erkannt und bewundert zu sehen.

Ich füge dieser Betrachtung über die Schönheit eine Erinnerung bei,

---

[1]) Dioscor. L. 5. c. 168.
[2]) Theocrit. Idyl. 11. v. 1: Nonn. Dionys. L. 1. p. 4. l. 4. p. 15. l. 9.
[3]) Baco Verul. Hist. vit. et mort. p. 174.
[4]) conf. Achil. Tat. Erot. L. 1. p. 9. l. 7.
[5]) Philosoph. Transact. Vol. 3. p. 730. Denis memoir. p. 213.

welche jungen Anfängern und Reisenden die erste und vornehmste Lehre in Betrachtung griechischer Figuren sein kann. Suche nicht die Mängel und Unvollkommenheiten in Werken der Kunst zu entdecken, bevor du das Schöne erkennen und finden gelernt. Diese Erinnerung gründet sich auf eine tägliche Erfahrung, und den meisten, weil sie den Censor machen wollen, ehe sie Schüler zu werden angefangen, ist das Schöne unerkannt geblieben; denn sie machen es wie die Schulknaben, die alle Witz genug haben, die Schwäche des Lehrmeisters zu entdecken. Unsere Eitelkeit wollte nicht gern mit müßiger Anschauung vorbeigehen, und unsere eigene Genugthuung will geschmeichelt sein; daher wir suchen ein Urtheil zu fällen. So wie aber ein verneinender Satz eher, als ein bejahender, gefunden wird, ebenso ist das Unvollkommene viel leichter, als das Vollkommene, zu bemerken und zu finden, und es kostet weniger Mühe, andere zu beurtheilen, als selbst zu lehren. Man wird insgemein, wenn man sich einer schönen Statue nähert, die Schönheit derselben in allgemeinen Ausdrücken rühmen, weil dieses nichts kostet, und wenn das Auge ungewiß und flatternd auf derselben herum geirrt, und das Gute in den Theilen, mit dessen Gründen, nicht entdeckt hat, bleibt es an dem Fehlerhaften hängen. Am Apollo bemerkt es das einwärts gerückte Knie, welches mehr ein Fehler des zusammengesetzten Bruchs, als des Meisters ist; am vermeinten Antinous im Belvedere die auswärts gebogenen Beine; am farnesischen Hercules den Kopf, von welchem man gelesen hat, daß er ziemlich klein sei. Die noch mehr wissen wollen, erzählen hierbei, daß der Kopf eine Meile weit von der Statue in einem Brunnen, und die Beine zehn Meilen weit von der Statue gefunden worden, welche Fabel auf guten Glauben in mehr als einem Buche vorgebracht ist; daher geschieht es alsdann, daß man nur die neuen Zusätze bemerkt. Von dieser Art sind die Anmerkungen, welche die blinden Führer der Reisenden in Rom, und die Reisebeschreiber von Italien machen. Einige irren, wie jene, aus Vorsicht, wenn sie in Betrachtung der Werke der Alten alle Vorurtheile zum Vortheile derselben bei Seite setzen wollen; sie sollen aber vielmehr vorher eingenommen sich denselben nähern; denn in der Versicherung, viel schönes zu finden, werden sie dasselbe suchen, und einiges wird sich ihnen entdecken. Man kehre so oft zurück, bis man es gefunden hat; denn es ist vorhanden.

In diesem zweiten Stücke von dem Wesentlichen der griechischen Kunst ist, nach der Zeichnung der menschlichen Figuren, mit wenigen die Abbildung der Thiere, sowie im zweiten Capitel geschehen, zu berühren. Die Untersuchung und Kenntniß der Natur der Thiere ist nicht weniger ein Vorwurf der Künstler der alten Griechen, als ihrer Weisen, gewesen: verschiedene Künstler haben sich vornehmlich in Thieren zu zeigen gesucht; Calamis in Pferden, und Nicias in Hunden; ja die Kuh des Myron ist berühmter, als seine andern Werke, und ist durch viel Dichter besungen, deren Inschriften sich erhalten haben; auch ein Hund dieses Künstlers war berühmt, sowie ein Kalb des Menächmus[1]). Wir finden, daß die alten Künstler wilde Thiere nach dem Leben gearbeitet, und Pasiteles[2]) hatte einen lebendigen Löwen in Abbildung desselben vor Augen.

---

[1]) Plin. L. 34. c. 19.
[2]) Id. L. 36. c. 5.

Von Löwen und von Pferden haben sich ungemein schöne Stücke, theils freistehende, theils erhobene und auf Münzen und geschnittenen Steinen, erhalten. Der über die Natur große sitzende Löwe in weißem Marmor, welcher an dem piräischen Hafen zu Athen stand, und jetzt vor dem Eingange des Arsenals zu Venedig steht, ist billig unter die vorzüglichen Werke der Kunst zu zählen, und der stehende Löwe im Palaste Barberini, ebenfalls über Lebensgröße, welcher von einem Grabmale weggenommen ist, zeigt diesen König der Thiere in seiner fürchterlichen Großheit. Wie schön sind die Löwen auf Münzen der Stadt Velia gezeichnet und geprägt!

In Pferden sind die alten Künstler von den Neueren vielleicht nicht übertroffen, wie DüBos behauptet[1]), weil er annimmt, daß die Pferde in Griechenland und Italien nicht so schön, als die englischen sind. Es ist nicht zu leugnen, daß im Königreiche Neapel und in England die dasigen Stuten von spanischen Hengsten begangen, eine edlere Art durch diese Begattung geworfen haben, wodurch die Pferdezucht in diesen Ländern verbessert worden. Dieses gilt auch von andern Ländern; in einigen aber ist das Gegentheil geschehen: die deutschen Pferde, welche Cäsar sehr schlecht gefunden, sind jetzt sehr gut, und die Pferde in Gallien, welche zu dessen Zeit geschätzt waren, sind die schlechtesten in ganz Europa. Die Alten kannten den schönen Schlag der dänischen Pferde nicht, auch die englischen sind ihnen nicht bekannt gewesen; aber sie hatten cappadocische und epirische, die edelsten Arten unter allen, die persischen, die achäischen und thessalischen, die sicilianischen und tyrrhenischen, und die celtischen oder spanischen Pferde. Hippias beim Plato sagt[2]): „Es fällt die schönste Art Pferde bei uns."

Es ist auch ein sehr überhinflatterndes Urtheil jenes Scribenten, wenn er sein obiges Vorgeben aus einigen Mängeln des Pferdes des Marcus Aurelius zu behaupten sucht: diese Statue hat natürlicher Weise gelitten, wo dieselbe umgeworfen und verschüttet gelegen; an den Pferden auf Monte Cavallo muß man ihm geradezu widersprechen, und es ist das, was alt ist, nicht fehlerhaft.

Wenn wir auch keine andern Pferde in der Kunst hätten, so kann man voraussetzen, da vor Alters tausend Statuen auf und mit Pferden gegen eine einzige in neuern Zeiten gemacht worden, daß die Künstler des Alterthums die Eigenschaften eines schönen Pferdes, sowie ihre Scribenten und Dichter, gekannt haben, und daß Calamis ebenso viel Einsicht, als Horatius und Virgilius, gehabt, die uns alle Tugenden und Schönheiten eines Pferdes anzeigen. Mich däucht, die vier alten Pferde von Erz über dem Portale der St. Marcus-Kirche zu Venedig sind, was man in dieser Art schönes finden mag; der Kopf des Pferdes Kaisers Marcus Aurelius kann in der Natur nicht wohlgebildeter und geistreicher sein. Die vier Pferde von Erz an dem Wagen, welcher auf dem herculanischen Theater stand, waren schön, aber von leichtem Schlage, wie die Pferde aus der Barbarei sind; aus diesen Pferden ist ein ganzes zusammengesetzt auf dem Hofe des königlichen Musei zu Portici zu sehen. Zwei andere Pferde von Erz in eben diesem Museo sind unter die seltensten Stücke desselben zu zählen. Das erste mit dessen Reiter wurde im Mai 1761 im Her-

[1]) Refl. sur la poesie et sur la peint.

[2]) Hipp. maj. p. 348. l. 21. ed. Bas.

culano gefunden, aber es mangelten an demselben alle vier Beine, wie auch an der Figur, nebst dem rechten Arme; die Base desselben aber ist vorhanden und mit Silber ausgelegt. Das Pferd ist zwei neapelsche Palmen lang, hat die Augen, wie auch eine Rose an den Zügeln auf der Stirne und einen Kopf der Medusa auf den Brustriemen, von Silber; die Zügel selbst sind von Kupfer. Die zu Pferde sitzende Figur hat ebenfalls die Augen von Silber, und der Mantel ist mit einem silbernen Hefte auf der rechten Schulter zusammengehängt. In der linken Hand hält dieselbe die Degenscheide, daß also in der mangelnden rechten Hand der Degen muß gewesen sein. Die Bildung ist einem Alexander in allem sehr ähnlich, und um die Haare ist ein Diadema gelegt. Diese Figur ist, von dem Gefäße an, einen römischen Palm und zehn Zoll hoch. Das andere Pferd ist ebenfalls verstümmelt und ohne Figur; aber alle beide sind von der schönsten Form und auf das feinste ausgearbeitet. Schön gezeichnet sind die Pferde auf einigen syracusischen und andern Münzen, und der Künstler, welcher die drei ersten Buchstaben *MIΘ* seines Namens unter einem Pferdekopfe[1]) auf einem Carniole des Stoßischen Musei gesetzt, war seines Verständnisses und des Beifalls der Kenner gewiß.

Es ist hier bei Gelegenheit zu merken, wie ich an einem andern Orte angezeigt[2]), daß die alten Künstler über die Bewegung der Pferde, das ist, über die Art und Folge der Beine im Aufheben, nicht einig waren, ebenso wenig, wie es einige neuere Scribenten sind, welche diesen Punkt berührt haben. Einige behaupten[3]), daß die Pferde die Beine an jeder Seite zugleich aufheben, und so ist der Gang der vier alten Pferde zu Venedig, der Pferde des Castor und des Pollux auf dem Campidoglio und der Pferde des Nonius Balbus und seines Sohns zu Portici vorgestellt. Andere halten sich überzeugt, daß die Pferde sich diagonalisch, oder im Kreuz, bewegen[4]), das ist, sie heben nach dem rechten Vorderfuße den linken Hinterfuß auf, und dieses ist auf die Erfahrung und auf die Gesetze der Mechanik gegründet. Also heben die Füße das Pferd des Marcus Aurelius, die vier Pferde an dessen Wagen in erhobner Arbeit, und die an den Bogen des Titus stehen.

Es finden sich auch verschiedene andere Thiere griechischer Künstler von harten Steinen und von Marmor in Rom. In der Villa Negroni steht ein schöner Tiger von Basalt, auf welchem eins der schönsten Kinder in Marmor reitet; ein Bildhauer besitzt einen großen schönen Hund von Marmor. An dem bekannten Bocke in dem Palaste Giustiniani ist der Kopf, als der schönste Theil, neu.

Diese Abhandlung von der Zeichnung des Nackenden griechischer Künstler ist hier nicht erschöpft, wie ich sehr wohl einsehe; aber ich glaube, es sei der Faden gegeben, den man fassen, und dem man richtig nachgehen kann. Rom ist der Ort, wo diese Betrachtungen reichlicher, als anderswo, geprüft und angewendet werden können; das richtige Urtheil aber über dieselben und der völlige Nutzen ist nicht im Durchlaufen zu machen, noch zu schöpfen; denn was anfänglich dem Sinne des Verfassers nicht gemäß

[1]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 543.
[2]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 170.
[3]) Borel. de motu animal. P. I. c. 20. Baldinuc. Vite de Pitt. T. 2. p. 59.
[4]) Magalotti Lettere.

scheinen möchte, wird demselben durch öftere Betrachtung ähnlicher werden, und wird die vieljährige Erfahrung desselben und die reife Ueberlegung dieser Abhandlung bestätigen.

II. Von der Zeichnung bekleideter griechischer Figuren weiblichen Geschlechts.

Von diesem ersten Theile des zweiten Stücks dieses Kapitels, das ist von Betrachtung der Zeichnung des Nackenden in der griechischen Kunst gehe ich zu dem zweiten Theile, welcher von der Zeichnung bekleideter Figuren handelt. Die Untersuchung dieses Theils der Kunst ist in einer Lehrgeschichte derselben um so viel nöthiger, da die bisherigen Abhandlungen von der Kleidung der Alten mehr gelehrt, als unterrichtend und bestimmt sind, und ein Künstler würde, wenn er dieselbe gelesen hätte, vielmals unwissender sein, als vorher: denn dergleichen Schriften sind von Leuten zusammengetragen, die nur wußten aus Büchern, nicht aus anschaulicher Kenntniß der Werke der Kunst. Unterdessen muß ich bekennen, daß es schwer ist, alles genau zu bestimmen.

Eine umständliche Untersuchung über die Bekleidung der Alten kann ich hier nicht geben, sondern ich will mich auf weibliche Figuren einschränken, weil die meisten männlichen Figuren griechischer Kunst, auch nach dem Zeugnisse der Alten, unbekleidet sind. Was von der männlichen griechischen Bekleidung besonders anzumerken ist, wird im folgenden Capitel bei der römischen Tracht mit anzubringen sein, wo ich von der männlichen Kleidung handle, sowie die weibliche Kleidung unter den Römern zugleich bei der griechischen berührt wird.

Es ist erstlich von dem Zeuge, zweitens von den verschiedenen Stücken, Arten, und von der Form der weiblichen Kleidung, und zum dritten von der Zierlichkeit derselben, und von dem übrigen weiblichen Anzuge und Schmucke zu reden.

In Absicht des ersten Punkts war die weibliche Kleidung theils von Leinwand, oder von anderm leichten Zeuge, theils von Tuch, und sonderlich unter den Römern in spätern Zeiten auch von Seide. Die Leinwand ist in Werken der Bildhauerei sowohl, als in Gemälden, an der Durchsichtigkeit und an den flachen kleinen Fältchen kenntlich, und diese Art der Bekleidung ist in den Figuren gegeben, nicht sowohl weil die Künstler die nasse Leinwand, mit welcher sie ihr Modell bekleideten, nachgemacht, sondern weil die ältesten Einwohner von Athen, wie Thucydides schreibt[1]), und auch andere Griechen sich in Leinwand kleideten[2]), welches nach dem Herodotus nur von dem Unterkleide der Weiber zu verstehen wäre[3]). Leinwand war noch die Tracht zu Athen nicht lange vor den Zeiten besagter Scribenten, und war den Weibern eigen[4]). Will Jemand an weiblichen Figuren das, was Leinwand scheinen könnte, für leichtes Zeug halten, so ändert sich dadurch die Sache nicht; unterdessen muß die Leinwand eine häufige Tracht unter den Griechen geblieben sein, da in der Gegend um Elis der schönste und feinste Flachs gebaut und gearbeitet wurde[5]).

---

[1]) L. I. p. 3. l. I.
[2]) Aeschyl. Sept. contr. Theb. v. 1047. Theocrit. Idyl. 2. v. 72.
[3]) L. 5. p. 201. l. 16.
[4]) Eurip. Bacch. v. 819.
[5]) Pausan. L. 5. p. 384. l. 31.

Das leichte Zeug war vornehmlich Baumwolle, welche in der Insel Cos gebaut und gewirkt wurde[1]), und es war sowohl unter den Griechen, als unter den Römern, eine Kleidung des weiblichen Geschlechts; wer sich aber von Männern in Baumwolle kleidete, war wegen der Weichlichkeit beschrieen; dieses Zeug war zuweilen gestreift[2]), wie es Chärea, der sich als ein Verschnittener verkleidet hatte, in dem vaticanischen Terentius trägt. Es wurden auch leichte Zeuge für das weibliche Geschlecht aus der Wolle gewebt[3]), welche an gewissen Muscheln wächst, aus welcher noch jetzt, sonderlich zu Taranto, sehr feine Handschuhe und Strümpfe für den Winter gearbeitet werden. Man hatte dermaßen durchsichtige Zeuge, daß man sie daher einen Nebel nannte[4]), und Euripides beschreibt den Mantel, welchen Iphigenia über ihr Gesicht hergeschlagen, so dünn, daß sie durch denselben sehen können[5]).

Die Kleidung von Seide erkennt man auf alten Gemälden an der verschiedenen Farbe auf eben demselben Gewande, welches man eine sich ändernde Farbe (Colore cangiante) nennt, wie dieses deutlich auf der sogenannten aldrovandinischen Hochzeit und an den Copien von andern in Rom gefundenen und vernichteten Gemälden, welche der Herr Cardinal Alexander Albani besitzt, zu sehen ist, noch häufiger aber auf vielen herculanischen Gemälden erscheint, wie in dem Verzeichnisse und in der Beschreibung derselben an einigen Orten angemerkt worden[6]). Diese verschiedene Farbe auf den Gewändern verursacht die glatte Fläche der Seide und der grelle Widerschein, und diese Wirkung macht weder Tuch, noch Baumwolle, aus Ursache des wolligten Fadens und der rauchlichen Fläche. Dieses will Philostratus anzeigen, wenn er von dem Mantel des Amphion sagt, daß derselbe nicht von einer Farbe gewesen, sondern sich geändert). Daß das griechische Frauenzimmer in den besten Zeiten von Griechenland seidene Kleider getragen, ist aus Schriften nicht bekannt; aber wir sehen es in den Werken ihrer Künstler, unter welchen vier zuletzt im Herculano entdeckte Gemälde, welche unten beschrieben sind, vor der Kaiser Zeiten gemalt sein können; man könnte sagen, es hätten die Maler ein seidenes Gewand gehabt, ihre Modelle damit zu bekleiden. In Rom wußte man bis unter den Kaisern nichts von dieser Tracht; da aber die Pracht einriß, ließ man seidene Zeuge aus Indien kommen, und es kleideten sich auch Männer in Seide[8]), worüber unter dem Tiberius ein Verbot gemacht wurde. Eine besondere sich ändernde Farbe sieht man auf vielen Gewändern alter Gemälde, nämlich roth und violett, oder himmelblau zugleich, oder roth in den Tiefen, und grün auf den Höhen, oder violett in den Tiefen, und gelb auf den Höhen; welches ebenfalls seidene Zeuge andeutet, aber solche, an welchen der Faden des Einschlags und des Aufschlags, jeder

---

[1]) Salmas. Exerc. in Solin. p. 296. A.
[2]) Ruben. de re vest. L. I. c. 2. p. 15.
[3]) Salmas. Not. in Tertul. de Pallio, p. 172. 175.
[4]) Turneb. Advers. L. I. c. 15. p. 15.
[5]) Iphig. Taur. v. 372.
[6]) Bayardi Catal. Ercol. p. 47. n. 244. p. 117. n. 593. Pilt. Ercol. T. 2. tav. 5. p. 27.
[7]) Icon. L. I. n. 10. p. 779.
[8]) Tacit. Annal. L. 2. c. 33.

besonders eine von beiden Farben muß gehabt haben, welche an geworfenen Gewändern, nach der verschiedenen Richtung der Falten, eine vor der ande erleuchtet worden. Der Purpur war insgemein Tuch; man wird aber vermuthlich auch der Seide diese Farbe gegeben haben. Da nun der Purpur von zweifacher Art war, nämlich violett oder himmelblauer[1]), welche Art Farbe die Griechen durch ein Wort andeuten, welches eigentlich Meerfarbe heißt[2]), und der andere und kostbare Purpur, nämlich der tyrische, welcher unserm Lacke ähnlich war[3]), so scheint es, daß man seidene Zeuge aus diesen zwei Arten von Purpurfarbe gewebt habe.

Das Gewand von Tuch unterscheidet sich an Figuren augenscheinlich von der Leinwand und von andern leichten Zeugen; und ein französischer Künstler[4]), welcher keine andern als sehr feine und durchsichtige Zeuge in Marmor bemerkt, hat nur an die farnesische Flora gedacht, und an Figuren, welche auf ähnliche Art gekleidet sind. Man kann hingegen behaupten, daß sich in weiblichen Statuen wenigstens eben so viel Gewänder, welche Tuch, als welche feine Zeuge vorstellen, erhalten haben. Tuch ist kenntlich an großen Falten, auch an den Brüchen, in welche das Tuch im Zusammenlegen geschlagen wurde; von diesen Brüchen wird unten geredet.

Was den zweiten Punkt der weiblichen Kleidung, nämlich ihre verschiedene Stücke, Arten, und die Form derselben betrifft, so sind zuerst drei Stücke, das Unterkleid, der Rock und der Mantel zu merken, deren Form die allernatürlichste ist, die sich denken läßt. In den ältesten Zeiten war die weibliche Tracht unter allen Griechen eben dieselbe, das ist, die dorische[5]); in folgenden Zeiten unterschieden sich die Jonier von den übrigen; die Künstler aber scheinen sich in göttlichen und heroischen Figuren an die älteste Tracht vornehmlich gehalten zu haben.

Das Unterkleid, welches statt unsers Hemdes war, sieht man an entkleideten oder schlafenden Figuren, wie an der farnesischen Flora, an den Statuen der Amazonen im Campidoglio und in der Villa Mattei, an der fälschlich sogenannten Cleopatra in der Villa Medicis, und an einem schönen Hermaphroditen im Palaste Farnese. Auch die jüngste Tochter der Niobe, die sich in den Schooß der Mutter wirft, hat nur das Unterkleid; und dieses hieß bei den Griechen *Χιτών*[6]), und die allein im Unterkleide waren, hießen *μονόπεπλοι*[7]). Es war, wie an angeführten Figuren erscheint, von Leinwand, oder von sehr leichtem Zeuge, ohne Ermel, so daß es auf den Achseln vermittelst eines Knopfes zusammenhing, und bedeckte die ganze

---

1) Corn. Nep. Fragm. p. 158. ed. in us. Delph. Columm. de Purp. p. 6.
2) Excerpt. Polyb. L. 31. p. 177. l. 5. conf. Hadr. Iun. Animadv. L. 2. c. 2.
3) Daß der tyrische Purpur diese Farbe gehabt, sieht man auf einem herculanischen Gemälde, wo ein Feldherr, welches Titus scheint, nebst einer Victoria, bei einem Siegeszeichen vorgestellt ist. Der Mantel des Heerführers des besiegten Volks an dem Siegeszeichen ist ponsoroth, der Mantel des Feldherrn aber lackroth. Der Purpur war die Tracht der Kaiser und den Purpur, oder das Kaisertuch nehmen sind gleichbedeutende Redensarten.
4) Falconet Refl. sur la Sculpt. p. 52. 58.
5) Herodot. L. I. p. l. 18
6) Achil. Tat. Erot. L. I. p. 9. l. 3.
7) Eurip. Hecub. v. 933.

Brust, wenn es nicht von der Achsel abgelöst war. Oben am Halse scheint zuweilen ein gekräuselter Streifen von feinerem Zeuge angenäht gewesen zu sein, welches aus Lycophrons Beschreibung des Männerhemdes[1]), worin Clytemnestra den Agamemnon verwickelt, um so viel mehr auf Unterkleider der Weiber kann geschlossen werden.

Die Mädchen scheinen über ihr Unterkleid sich unter der Brust mit einer Binde festgeschnürt zu haben, um ihr Gewächs schlank zu machen, zu erhalten und sichtbarer zu zeigen, und diese Art von Schnürbrust hieß bei den Griechen ςηθόδεσμος[2]), und bei den Römern Castula[3]). Man findet auch, daß das griechische Frauenzimmer, die Fehler des Gewächses zu verbergen, den Leib mit dünnen Bretterchen von Lindenholz gepreßt habe[4]). Der Gebrauch sich zu schnüren muß auch bei den Etruriern gewesen sein, wie sich auf einer alten Paste an einer Scylla zeigt[5]), deren Leib gegen die Hüften wie eine Schnürbrust enger zuläuft. An entkleideten Personen bis auf das Unterkleid, ist dieses mit einem Gürtel gebunden, welches im völligen Anzuge, wie es scheint, nicht geschah.

Der weibliche Rock war gewöhnlich nichts anders, als zwei lange Stücke Tuch, ohne Schnitt und ohne andere Form, welche nur in der Länge zusammengenäht waren, und auf den Achseln durch einen oder mehr Knöpfe zusammenhingen; zuweilen war anstatt des Knopfs ein spitziger Heft, und die Weiber zu Argos und Aegina trugen dergleichen Hefte größer, als zu Athen[6]). Dieses war der sogenannte viereckige Rock, welcher auf keine Weise rund geschnitten sein kann, wie Salmasius glaubt[7]), (er giebt die Form des Mantels dem Rocke, und des Rocks dem Mantel) und es ist die gemeinste Tracht göttlicher Figuren, oder aus der Heldenzeit. Dieser Rock wurde über den Kopf geworfen. Die Röcke der spartanischen Jungfrauen waren unten auf den Seiten offen[8]) und flogen frei von einander, wie man es an einigen Tänzerinnen in erhobener Arbeit sieht. Andere Röcke sind mit engen genähten Ermeln, welche bis an die Knöchel der Hand reichen, und die daher *καρπωτοί*, von *κάρπος*, der Knöchel, genannt wurden[9]). So ist die ältere von den zwei schönsten Töchtern der Niobe gekleidet; die vermeinte Dido unter den etrurischen Gemälden, wie auch die meisten weiblichen Figuren der ältesten erhobenen Arbeiten, haben eben dergleichen Ermel. Vielmals gehen die Ermel nur über den Obertheil des Armes, welche Kleidung daher *παράπηχυς*[10]) genannt wird; sie haben Knöpfe von der Achsel herunter, und am männlichen Unterkleide waren sie noch kürzer. Wenn die Ermel sehr weit sind, wie an der schönen Pallas in der Villa Albani, sind sie nicht besonders geschnitten, sondern aus dem viereckigen Rocke, welcher von der Achsel auf den Arm herunter-

---

1) Alex. v. 1100. conf. Casaub. Anim. in Suet. p. 28. D.
2) Salmas. Not. in Achil. Tat. Erot. p. 543.
3) Non. Marcel. c. 16. n. 5.
4) Casaub. Not. in Spartian. p. 55. D. Petit. Miscel. L. 5. c. 9. p. 174.
5) Descr. de Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 174.
6) Herodot. L. 5. p. 201. l. 24.
7) Not. in Script. Hist. Aug. p. 389. D.
8) Plutarch. in Numa, p. 140. l. 19.
9) Salmas. in Tertul. de Pal. p. 44.
10) Scalig. Poet. L. I. c. 13. p. 21. C.

gefallen, vermittelst des Gürtels in Gestalt der Ermel gezogen und gelegt. Wenn solcher Rock sehr weit ist, und die Theile dessen oben nicht zusammengenäht sind, sondern durch Knöpfe zusammenhängen, so fallen alsdann die Knöpfe auf den Arm herunter; weitläufige Röcke trug das weibliche Geschlecht an feierlichen Tagen[1]). Man findet im ganzen Alterthume keine weite und nach heutiger Art an Hemden aufgerollte Ermel, wie Bernini der H. Veronica in S. Peter zu Rom gegeben.

Die Röcke sowohl, als die Mäntel, hatten insgemein an ihrem Saume umher eine Besetzung, welche auch gewirkt oder gestickt sein konnte, von einem oder mehr Streifen: dieses sieht man am deutlichsten auf alten Gemälden; es ist aber auch im Marmor angezeigt. Dieser Zierrath hieß bei den Römern Limbus, und bei den Griechen *πεζὰς, κύκλας* und *περιπόδιον* und war mehrentheils von Purpur[2]). Einen Streifen hatten die gemalten Figuren in der Pyramide des C. Cestius, zu Rom[3]); zwei gelbe Streifen sieht man auf dem Rocke der Harfenschlägerin der sogenannten aldrovandischen Hochzeit; drei rothe Streifen, mit weißem Blumenwerk auf demselben, hat der Rock der Roma im Palaste Barberini, und vier Streifen sind an einer Figur auf einem von denjenigen herculanischen Gemälden[4]), welche mit einer Farbe auf Marmor gezeichnet sind.

Die Jungfrauen sowohl, als Weiber, banden den Rock nahe unter den Brüsten, wie noch jetzt an einigen Orten in Griechenland geschieht[5]), und wie die jüdischen Hohepriester denselben trugen[6]): dieses hieß hochaufgeschürzt, *βαθύζωνος*, welches ein gemeines Beiwort der griechischen Weiber beim Homerus[7]) und bei andern Dichtern ist[8]). Dieses Band oder Gürtel, bei den Griechen Strophium[9]), auch Mitra[10]) genannt[11]),

---

[1]) Liv. L. 27. c. ult. Amplissima vestis.
[2]) Salmas. in Lamprid. p. 222. E. et in Vopisc. p. 397. A.
[3]) Falconieri Disc. intorna alla Pir. di Cestio.
[4]) Pitt. Erc. T. I. tav. 4.
[5]) Pococke's Descr. of the East, T. 2. P. I. p. 266.
[6]) Reland. Ant. Hebr. p. 145.
[7]) Il. *ι* 590. Od. *γ*'. 154.
[8]) *Βαθυζώνυς γυναῖκας* hat Barnes in der ersten angeführten Stelle gegeben profunde succinctas, und in der zweiten demissas zonas habentes, welches beides irrig ist. Die griechischen Scholiasten haben dieses Beiwort eben so wenig verstanden, und wenn im Etymol. Magno gesagt wird, es sei dasselbe ein Beiname barbarischer Weiber, so zielt dieses vermuthlich auf eine Stelle des Aeschylus, (Perf. v. 155) wo dieser Dichter die persischen Weiber also nennt. Stanley hat den rechten Sinn dieses Worts getroffen; denn er übersetzt es alte cinctarum, der hochaufgeschürzten. Der Scholiast des Statius (Lut. in Lib. 10. Theb. Stat.) giebt ein schlechtes Kennzeichen von der Abbildung der Tugend, wenn er sagt, daß sie hochaufgeschürzt vorgestellt worden.
[9]) Aeschyl. Sept. contr. Theb. v. 877. Catul. Epithal. 65. Hier könnte füglicher anstatt lactantes gesetzt werden luctantes.
[10]) Non. Dionys. L. I p. 15. v. 5. p. 22. v. 12.
[11]) In einer noch nicht bekanntgemachten Inschrift des Codicis Palatini Anthologiae der vaticanischen Bibliothek, *εἰς Ἀγλαονίκην ἑταίρην*, scheint im folgenden Verse,

Σάνδαλα καὶ μαλακαὶ μαςῶν ἐνδύματα μίτραι,

dieses Wort diejenige Binde zu bedeuten, die unter die Brüste angelegt wurde, von welcher ich oben geredet habe.

ist an den meisten Figuren sichtbar, und von den beiden Enden desselben auf der Brust hängen drei Kügelchen an so viel Schnüren herunter, an einer kleinen Pallas von Erz, in der Villa Albani[1]). Es ist dieses Band unter der Brust in eine einfache, auch doppelte Schleife gebunden, welche man an den zwei schönsten Töchtern der Niobe nicht sieht; der jüngsten von diesen geht das Band über beide Achseln und über den Rücken, wie es die vier Caryatiden in Lebensgröße haben, welche im Monat April 1761 bei Monte Portio unweit Frascati gefunden worden. An den Figuren des vaticanischen Terentius sehen wir, daß der Rock auf diese Art mit zwei Bändern gebunden wurde, die oben auf der Achsel befestigt gewesen sein müssen; denn sie hängen an einigen Figuren aufgelöst, auf beiden Seiten herunter, und wenn sie gebunden wurden, hielten die Bänder über den Achseln das Band unter der Brust in die Höhe. An einigen Figuren ist dieses Band oder Gürtel so breit, als ein Gurt, wie an einer fast colossalischen Figur in der Cancelleria, an der Aurora an dem Bogen des Constantinus und an einer Bacchante in der Villa Madama außer Rom. Die tragische Muse hat insgemein einen breiten Gürtel, und an einer großen Begräbnißurne, in der Villa Mattei, ist derselbe gestickt vorgestellt[2]); auch Urania hat zuweilen einen solchen breiten Gürtel.

Die Amazonen allein haben das Band nicht nahe unter der Brust, sondern, wie dasselbe an Männern ist, über den Hüften liegen, und es diente nicht sowohl, ihren Rock fest oder in die Höhe zu binden, als vielmehr, sich zu gürten, ihre kriegerische Natur anzudeuten (gürten heißt beim Homerus, sich zur Schlacht rüsten); daher dieses Band an ihnen eigentlich ein Gürtel zu nennen ist. Eine einzige Amazone unter Lebensgröße, im Palaste Farnese, welche verwundet vom Pferde sinkt, hat das Band nahe unter den Brüsten gebunden.

Die völlig bekleidete Venus ist in Marmor allezeit mit zwei Gürteln vorgestellt, von welchen der andere unter dem Unterleibe liegt, sowie denselben die Venus mit einem Portraitkopfe[3]), neben dem Mars im Campidoglio, und die schöne bekleidete Venus hat, welche ehemals in dem Palaste Spada stand. Dieser untere Gürtel ist nur dieser Göttin eigen, und ist derjenige, welcher bei den Dichtern insbesondere der Gürtel der Venus heißt: dieses ist noch von Niemand bemerkt worden. Juno hat sich denselben aus, da sie dem Jupiter eine heftige Begierde gegen sich erwecken wollte, und sie legte denselben, wie Homerus sagt[4]), in ihren Schooß, das ist, um und unter den Unterleib[5]), wo dieser Gürtel an besagten Figuren

---

[1]) La Chausse Mus. Rom. Sect. 2. tab. 9.

[2]) Spon. Miscel. Antiq. p. 44. Montfauc. Ant. expl. T. I. P. I. pl. 56.

[3]) Mus. Capit. T. 3. tab. 20.

[4]) Il. ξ v. 219. 223 conf. Non. Dionys. L. 2. p. 95. l. 17.

[5]) Man sehe gegen diese Erläuterung an, was andere (Rigalt. Not. in Onosandri Stratagem p. 37. seq. Prideaux Not. ad Marm. Arundel. p. 24. welche beide es von einem Rocke verstehen) über den Gürtel der Venus vorgebracht haben, so wird sich zeigen, daß ihre Meinung nicht bestehen kann. Es haben selbst die alten Erklärer des Homerus denselben an diesem Orte nicht verstanden, und *ἐγκάτθεο κόλπῳ*, lege ihn (den Gürtel) in den Schooß, kann nicht, wie der Scholiast sagt eben so viel sein, als *κατάκρυψον ἰδίῳ κόλπῳ*, verbirg ihn in dem Schooße. Eustathius gelangt durch seine Herleitung des Wortes

liegt; die Syrer gaben vermuthlich auch daher den Statuen der Juno diesen Gürtel. Gori glaubt[1]), daß zwei von den drei Grazien an einer Begräbnißurne diesen Gürtel in der Hand halten, welches nicht zu beweisen ist.

Einige Figuren im bloßen Unterkleide, welches von der einen Achsel abgelöst niederfällt, haben keinen Gürtel; an der farnesischen Flora ist derselbe auf den Unterleib schlaff heruntergesunken; Antiope, die Mutter des Amphion und Zethus, in eben diesem Palaste, und eine Statue an dem Palaste der Villa Medicis, haben den Gürtel um die Hüften liegen. Ohne Gürtel sind einige Bacchanten auf Gemälden[2]), in Marmor, und auf geschnittenen Steinen[3]), ihre wollüstige Weichlichkeit, sowie Bacchus ohne Gürtel ist, anzudeuten; daher auch die bloße Stellung einiger verstümmelten weiblichen Figuren ohne Gürtel uns dieselben für Bacchanten anzeigt; eine von solchen ist in der Villa Albani. Unter den herculanischen Gemälden sind zwei junge Mädchen ohne Gürtel[4]), die eine mit einer Schüssel Feigen in der rechten Hand, und mit einem Gefäße zum Eingießen in der linken; die andere mit einer Schüssel und mit einem Korbe; welche diejenigen vorstellen könnten, die denen, welche in dem Tempel der Pallas speisten, aufwarteten, und *Δειπνοφόροι*, Speisen-Trägerinnen[5]), genannt wurden. Die Erklärer dieser Gemälde haben hier keine Bedeutung der Figuren angegeben, und dieselben bedeuten nichts ohne jene Bedeutung.

Das dritte Stück der weiblichen Kleidung, der Mantel, (bei den Griechen Peplon genannt, welches Wort insbesondere dem Mantel der Pallas eigen ist, und hernach auch von dem Mantel anderer Götter[6]) und Männer[7]) gebraucht wird) war nicht viereckig, wie sich Salmasius eingebildet hat, sondern ein völlig rund geschnittenes Tuch, sowie auch unsere Mäntel zugeschnitten sind; und eben die Form muß auch der Mantel der Männer gehabt haben. Dieses ist zwar der Meinung derjenigen, welche über die Kleidung der Alten geschrieben haben, zuwider; aber diese haben mehrentheils nur aus Büchern und nach schlecht gezeichneten Kupfern geurtheilt, und ich kann mich auf den Augenschein und auf eine vieljährige Betrachtung berufen. In Auslegung alter Scribenten, und in Vereinigung oder Widerlegung ihrer Erklärer, kann ich mich nicht einlassen, und ich

---

κεστός eben so wenig zu der wahren Bedeutung desselben. Herr Martorelli, Prof. der griechischen Sprache zu Neapel, merkt sehr wohl an, (Comment. de Regia Theca Calamar. p. 153.) daß dieses Wort kein substantivum, sondern ein adjectivum sei, welches im erstern Falle von späteren griechischen Dichtern gebraucht worden. Es scheint auch der Dichter einer griechischen Sinnschrift (Anthol. Epigr. graec. L. 5. p. 231. a.) auf die Venus, nicht verstanden zu haben, was κεστός für ein Gürtel sei, da er den gewöhnlichen unter der Brust (ἀμφὶ μαζοῖς κεστὸς ἕλιξ) dafür angenommen.

[1]) Mus. Etr. T. I. p. 217.

[2]) Pitt. Erc. T. I. tav. 31.

[3]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 55. n. 1577.

[4]) Pitt. Erc. T. I. tav. 22. 23.

[5]) Suid. in *Δειπνοφόροι.*

[6]) Non. Dionys. L. 2. p. 45. l. 17.

[7]) Aeschyl. Pers. 199. 468. 1035. Sophocl. Trachin. v. 609. 684. Eurip. Heracl. v. 49. 131. 604. Helen. v. 430. 573. 1556. 1645. Ion. v. 326. Herc. fur. v. 333.

[8]) Not. in Fl. Vopisc. p. 389. D.

begnüge mich jene der von mir angegebenen Form gemäß zu verstehen. Die meisten Stellen der Alten reden überhaupt von viereckigen Mänteln, welches aber keine Schwierigkeit veranlaßt, wenn nicht Ecken, das ist, ein in viele rechte Winkel geschnittenes Tuch, sondern ein Mantel von vier Zipfeln verstanden wird, welche sich nach ebensoviel angenähten kleinen Quästchen im Zusammennehmen oder im Anlegen warfen.

An den mehrsten Mänteln an Statuen so wohl, als an Figuren auf geschnittenen Steinen, beiderlei Geschlechts, sind nur zwei Quästchen sichtbar, weil die andern durch den Wurf des Mantels verdeckt sind; oft zeigen sich deren drei, wie an einer Isis in etrurischem Stil gearbeitet, an einem Aesculapius, beide in Lebensgröße, und an dem Mercurius auf einem der zwei schönen Leuchter von Marmor, alle drei im Palaste Barberini. Alle vier Quästchen aber sind an eben so viel Zipfeln sichtbar, an dem Mantel einer von zwei ähnlichen etrurischen Figuren in Lebensgröße, im gedachten Palaste, an einer Statue mit dem Kopfe des Augustus, im Palaste Conti, und an der tragischen Muse Melpomene, auf der angeführten Begräbnißurne in der Villa Mattei. Diese Quästchen hängen offenbar an keinen Ecken, und der Mantel kann keine Ecken haben, weil, wenn derselbe in Viereck geschnitten wäre, die geschlängelten Falten, welche auf allen Seiten fallen, nicht könnten geworfen werden; eben solche Falten werfen die Mäntel etrurischer Figuren, so daß dieselben folglich eben die Form müssen gehabt haben.

Hiervon kann sich ein Jeder überzeugen an einem mit etlichen Stichen zusammengehefteten Mantel, wenn derselbe als ein rundes Tuch nach Art der Alten umgeworfen wird. Es zeigt auch die Form der heutigen Meßgewänder, welche vorne und hinten rundlich geschnitten sind, daß dieselben ehemals völlig rund und ein Mantel gewesen, eben so wie noch jetzt die Meßgewänder der Griechen sind. Diese wurden durch eine Oeffnung über den Kopf geworfen[1]) und zu bequemerer Handhabung bei dem Sacramente der Messe, über die Arme hinaufgeschlagen, so daß alsdann dieser Mantel vorne und hinten in einem Bogen herunter hing. Da nun mit der Zeit diese Meßgewänder von reichem Zeuge gemacht wurden, so gab man denselben theils zur Bequemlichkeit, theils zur Ersparung der Kosten, diejenige Form, welche sie hatten, wenn sie über die Arme hinaufgeworfen wurden, das ist, sie bekamen die heutige Form.

Der runde Mantel der Alten wurde auf vielfältige Art gelegt und geworfen: die gewöhnlichste war, ein Viertheil oder ein Dritttheil überzuschlagen, welches, wenn der Mantel umgeworfen wurde, dienen konnte, den Kopf zu decken: so warf Scipio Nasica beim Appianus[2]) den Saum seiner Toga (*κράσπεδον*) über den Kopf. Zuweilen wurde der Mantel doppelt zusammen genommen (welcher alsdann größer als gewöhnlich wird gewesen sein, und sich auch an Statuen zeigt), und dieses findet sich von alten Scribenten angedeutet[3]). Doppelt gelegt ist unter andern der Mantel der schönen Pallas in der Villa Albani, und an einer andern Pallas ebendaselbst. Von einem so gelegten Mantel ist das doppelte Tuch

---

[1]) Clampini Vet. Monum. T. 1. c. 26. p. 239.
[2]) Bel. Civ. L. 1. p. 168. l. 6.
[3]) Cuper. Apoth. Hom. p. 144.

der Cyniker vermuthlich zu verstehen[1]), ungeachtet es sich an der Statue eines Philosophen dieser Secte, in Lebensgröße, in gedachter Villa, nicht doppelt genommen findet[2]); denn da die Cyniker kein Unterkleid trugen, hatten sie nöthiger, als andere, den Mantel doppelt zu nehmen, welches begreiflicher ist, als alles, was Salmasius und andere über diesen Punkt vorgebracht haben. Das Wort doppelt kann nicht von der Art des Umwerfens, wie jene wollen, verstanden werden; denn an angezeigter Statue ist der Mantel, wie an den mehrsten Figuren mit Mänteln, geworfen.

Die gewöhnlichste Art, den Mantel umzuwerfen ist unter dem rechten Arm, über die linke Schulter. Zuweilen aber sind die Mäntel nicht umgeworfen, sondern hängen oben auf den Achseln an zwei Knöpfen, wie an einer vermeinten Juno Lucina in der Villa Albani und an zwei andern Statuen mit Körben auf dem Kopfe, das ist, Caryatiden, in der Villa Negroni, alle drei in Lebensgröße. An diesen Mänteln muß man wenigstens das Dritttheil über oder untergeschlagen annehmen, so wie man es deutlich sieht an dem Mantel einer weiblichen Figur über Lebensgröße, in dem Hofe des Palastes Farnese, dessen oberwärts untergeschlagener Theil mit dem Gürtel gefaßt und gebunden ist. Von einem solchen angehängten Mantel ist der Schweif heraufgenommen und unter den Gürtel gesteckt an einer weiblichen Statue über Lebensgröße in dem Hofe der Cancelleria, und an der Antiope in dem Gruppo des sogenannten Farnesischen Ochsen. Zuweilen war der Mantel auch unter den Brüsten an zwei Zipfeln durch einen Heft zusammen gehängt[3]), so wie Mäntel einiger ägyptischen Figuren und der Isis insgemein zusammen gebunden sind, welches im zweiten Capitel angezeigt worden. Es ist etwas besonders, daß der Sturz einer weiblichen Statue in der Villa des Herrn Grafen Fede, in der Villa Hadriani, bei Tivoli, über ihren Mantel, welcher, wie der Mantel der Isis, auf der Brust gebunden ist, einen Ueberhang, wie ein Netz gestickt, geworfen hat.

An statt dieses großen Mantels war auch ein kleiner Mantel im Gebrauch, welcher aus zwei Theilen bestand, die unten zugenäht waren und oben auf der Achsel durch einen Knopf zusammenhingen, so daß Oeffnungen für den Arm blieben, und dieser Mantel wurde von den Römern Ricinium genannt[4]): bisweilen reicht dieser Mantel kaum bis an die Hüften, ja es ist derselbe oft nicht länger, als unsere Mantillen. Diese sind auf einigen herculanischen Gemälden wirklich also gemacht, wie das Frauenzimmer dieselben zu unsern Zeiten trägt, das ist, ein leichtes Mäntelchen, welches auch über die Arme geht, und vermuthlich ist dieses dasjenige Stück der weiblichen Kleidung, welches Encyclion, oder Cyclas, auch Anaboladion und Ampechonion genannt wurde[5]). Als etwas be-

---

[1]) Horat. L. 1. ep. 17. v. 25.

[2]) Diese Statue unterscheidet sich durch eine große Tasche, wie ein Jagdbeutel, welcher von der rechten Achsel herunter auf der linken Seite hängt, durch einen knotigen Stab, und durch Rollen Schriften zu den Füßen.

[3]) Sophocl. Trachin. v. 935.

[4]) Varro de L. L. L. 4. c. 30. Non. Marcel. c. 14. n. 33.

[5]) Aelian. Var. hist. L. 7. c. 9.

sonderes ist ein längerer Mantel ebenfalls aus zwei Stücken, einem Vorder- und Hintertheile, an der Flora im Campidoglio zu merken: es ist derselbe an beiden Seiten von unten herauf zugenäht, und oberwärts geknöpft, so daß eine Oeffnung gelassen ist, die Arme durchzustecken, wie der linke Arm thut; der rechte Arm aber hat das Gewand übergeworfen, man sieht aber die Oeffnung.

Die Kleidung der Alten wurde zusammengelegt und gepreßt, welches sonderlich muß geschehen sein, wenn dieselbe gewaschen wurde; denn mit den weißen Gewändern der ältesten Tracht des weiblichen Geschlechts mußte dieses öfter geschehen[1]); es geschieht auch der Kleiderpressen Meldung[2]). Man sieht dieses an den theils erhobenen, theils vertieften Reifen, welche über die Gewänder hinlaufen, und Brüche des zusammengelegten Tuches vorstellen. Diese haben die alten Bildhauer vielmals nachgeahmt, und ich bin der Meinung, daß, was die Römer Runzeln (Rugas) an den Kleidern hießen, dergleichen Brüche, nicht geplattete Falten waren, wie Salmasius meint[3]), welcher von dem, was er nicht gesehen, nicht Rechenschaft geben konnte.

In der Zierlichkeit, als dem zweiten Punkte der Betrachtung über die Zeichnung bekleideter Figuren, liegt viel zur Kenntniß des Stils und der Zeiten. Die Zierlichkeit in der Kleidung, welche bei den Alten vornehmlich nur den weiblichen Kleidern zukömmt, besteht in der Kunst sonderlich in den Falten. Diese gingen in den ältesten Zeiten mehrentheils gerade, oder in einem sehr wenig gezogenen Bogen; ein in diesen Sachen sehr wenig erleuchteter Scribent sagt dieses von allem Faltenschlage der Alten[4]). Da nun die etrurischen Gewänder mehrentheils in kleine Falten gelegt sind, welche, wie im vorigen Capitel angezeigt worden, fast parallel neben einander liegen, und da der älteste griechische Stil, welchem der etrurische ähnlich war, es also auch in der Bekleidung gewesen ist, so kann man, auch ohne Ueberzeugung aus überbliebenen Denkmalen, schließen, daß die griechischen Gewänder des älteren Stils jenen ähnlich gewesen sein werden. Wir finden noch an Figuren aus der besten Zeit der Kunst den Mantel in platte Falten gelegt, welches an einer Pallas auf Alexanders des Großen Münzen deutlich ist; daher solche Falten allein kein Zeichen des ältesten Stils sind, wofür sie insgemein genommen werden. In dem höchsten und schönsten Stile wurden die Falten mehr in Bogen gesenkt, und weil man die Mannigfaltigkeit suchte, wurden die Falten gebrochen, aber wie Zweige, die aus einem Stamme ausgehen, und sie haben alle einen sanften Schwung. An großen Gewändern beobachtete man, die Falten in vereinigte Haufen zu halten, in welcher großen Art der Mantel der Niobe, das schönste Gewand aus dem ganzen Alterthume, ein Muster sein kann. An die Bekleidung derselben, nämlich der Mutter, hat ein neuerer Künstler in seinen Betrachtungen über die Bildhauerei[5]), nicht gedacht, wenn er vorgiebt, daß in den Gewändern der Niobe eine Monotonie herrsche, und daß die Falten ohne

---

[1]) Hom. Il. γ' v. 419. Hesiod. Op. v. 198. Anthol. L. 6. ep. 4.
[2]) Turneb. Advers. L. 23. c. 19. p. 768.
[3]) in Tertul. de Pal. p. 334.
[4]) Perrault Paral. T. 1. p. 179. seq.
[5]) Falconet Refl. sur la Sculpt. p. 55.

Verständniß in der Eintheilung sind. Wenn aber der Künstler Absicht war, die Schönheit des Nackenden zu zeigen, so setzten sie derselben die Pracht der Gewänder nach, wie wir an den Töchtern der Niobe sehen: ihre Kleider liegen ganz nahe am Fleische, und es sind nur die Hohlungen bedeckt; über die Höhen aber sind leichte Falten, als Zeichen eines Gewandes, gezogen. In eben diesem Stile ist eine Diana[1]) auf einem geschnittenen Steine, mit dem Namen des Künstlers *HEIO Y*, gekleidet; die Schreibart des Namens setzt diesen Hejus in die ältern Zeiten. Ein Glied, welches sich erhebt, und von welchem ein freies Gewand von beiden Seiten herunter fällt, ist alle Zeit, wie in der Natur, ohne Falten, welche sich dahin senken, wo eine Hohlung ist. Vielfältig verworrene Brüche, die von den mehrsten neueren Bildhauern, auch Malern gesucht werden, wurden bei den Alten für keine Schönheit gehalten; an hingeworfenen Gewändern aber, wie das am Laocoon ist, und ein anderes über eine Vase geworfen, von der Hand eines Erato[2]), in der Villa Albani, sieht man Falten auf mancherlei Weise gebrochen.

Zur Kleidung gehört der übrige Schmuck des Kopfs, der Arme, und der Anzug der Füße. Von dem Haarputze der älteren griechischen Figuren ist kaum zu reden; denn die Haare sind selten in Locken gelegt, wie an römischen Köpfen; und an griechischen weiblichen Köpfen sind die Haare alle Zeit noch einfältiger, als an ihren männlichen Köpfen. An den Figuren des höchsten Stils sind die Haare ganz platt über den Kopf gekämmt, mit Andeutung schlangenweis fein gezogener Furchen, und bei Mädchen sind sie auf dem Wirbel[3]) zusammen gebunden[4]), oder um sich selbst in einen Knauf, vermittelst einer Nestnadel[5]), herumgewickelt, welche aber an ihren Figuren nicht sichtbar gemalt ist. Eine einzige römische Figur findet sich beim Montfaucon[6]), an deren Kopfe man dieselbe sieht; es ist aber keine Nadel, die Haare ordentlich in Locken zu legen (Acus discriminalis), wie dieser Gelehrte meint. Bei Weibern liegt dieser Knauf gegen den Hintertheil des Kopfs zu; und mit einer solchen Einfalt trat alle Zeit die erste weibliche Person in den griechischen Trauerspielen auf[7]). Zuweilen sind die weiblichen Haare, wie an etrurischen Figuren beiderlei Geschlechts, hinten lang gebunden, und hängen unter dem Bande in großen neben einander liegenden Locken herunter: also sind dieselben an der vielmals angeführten Pallas in der Villa Albani, an einer kleinern Pallas beim Belisario Amidei, an den Caryatiden in der Villa Negroni, und an der etrurischen Diana zu Portici. Gori[8]), welcher

---

1) Stosch Pier. gr. pl. 36.
2) Cf. Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 167.
3) Pausan. L. 8. p. 638. l. 22. L. 10. p. 862. l. 4.
4) Auf einer sehr seltenen silbernen Münze der Stadt Taranto sitzt Taras, der Sohn des Neptunus, wie auf den mehrsten, zu Pferde; das besondere aber sind die Haare desselben auf dem Wirbel in einen Schopf, wie bei den Mädchen gebunden, so daß dadurch das Geschlecht zweideutig würde, wenn der Künstler dieses nicht deutlich an seinem Orte sehen lassen. Unter dem Pferde sieht man eine alte tragische Larve.
5) Pausan. L. 1. p. 51. l. 26.
6) Ant. expl. Suppl. T. 3. pl. 4.
7) Scalig. Poet. L. 1. c. 14. p. 23. D.
8) Mus. Etr. T. 1. p. 101.

so gebundene Haare für eine Eigenschaft Etrurischer hält, ist also zu widerlegen. Flechten um den Kopf gewickelt, wie Michael Angelo den zwei weiblichen Statuen an dem Grabmale Papsts Julius II. gegeben, finden sich an keiner alten Statue. Aufsätze von fremden Haaren sieht man an Köpfen römischer Frauen, und Lucilla, Gemahlin Kaisers Lucius Verus, im Campidoglio, hat dieselben von schwarzem Marmor, so daß man dieses Stück abnehmen kann.

Göttliche Figuren haben zuweilen ein doppeltes Band, oder Diadema, wie die oft angeführte Juno Lucina in der Villa Albani, welche um die Haare ein rundes Seil gelegt hat, und dasselbe ist nicht gebunden, sondern hinten einigemal unter einander gesteckt; das andere Band, als das eigentliche Diadema, ist breit, und liegt über dem Haarwuchs auf der Stirne. Den Haaren gab man vielmals eine Hyacinthenfarbe[1]); an vielen Statuen sind dieselben roth gefärbt, wie an der angeführten etrurischen Diana zu Portici, und eben daselbst an einer kleinen Venus von drei Palmen, welche sich ihre benetzten Haare mit beiden Händen ausdrückt, und an einer bekleideten weiblichen Statue mit einem idealischen Kopfe, in dem Hofe des Musei daselbst. An der mediceischen Venus waren die Haare vergoldet, wie an dem Kopfe eines Apollo im Campidoglio; am deutlichsten aber fand es sich an einer schönen Pallas in Lebensgröße, von Marmor, unter den herculanischen Statuen zu Portici, und das Gold war in so dicken Blättern aufgelegt, daß dasselbe konnte abgenommen werden; es waren die abgelösten Stückchen noch vor fünf Jahren aufgehoben.

Besagte Weiber ließen sich zuweilen die Haare abscheeren, wie die Mutter des Theseus[2]) und eine alte Frau auf einem Gemälde des Polygnotus zu Delphos[3]) waren, welches vermuthlich bei Wittwen ihre beständige Trauer anzeigte, wie an der Clytemnestra und der Hecuba[4]); auch Kinder schnitten sich die Haare ab[5]), über den Tod ihres Vaters. Auf Münzen und auf Gemälden finden sich weibliche, auch göttliche Köpfe, mit einem Netze bedeckt, welche noch jetzt die Tracht der Weiber in Italien im Hause ist: es hieß eine solche Art Hauben *κεκρύφαλος*, und ich habe davon an einem andern Orte geredet[6]).

Ohrgehänge haben zwar etliche Statuen, als die Venus des Praxiteles, getragen, wie dieses auch die Löcher an den Ohren der Töchter der Niobe, der mediceischen Venus, der angeführten Juno Lucina, und an einem schönen Kopfe etwa einer Juno, von grünlichem Basalte, in der Villa Albani, anzeigen; es sind aber nur zwei Figuren in Marmor bekannt, an denen die Ohrgehänge, welche rund sind, mit im Marmor gearbeitet worden, ungefähr auf eben die Art, wie dieselben an einer ägyptischen Figur sind[7]). Die eine ist von den Caryatiden in der Villa Negroni,

---

[1]) conf. Huet. Lettr. p. 393. dans les Diss. recueillies par Tilladet. Pind. Nem. 7. *ἰοβοςρύχοισι Μείσαις*.

[2]) Pausan. L. 10. p. 861. l. 11.

[3]) Ib. p. 864. l. 27. conf. Eurip, Phoeniss. v. 375.

[4]) Eurip. Iphig. Aul. v. 1438. Troad. v. 279. 480. Helen. v. 1093. 1134. 1240.

[5]) Eurip. Elect. v. 108. 148. 241. 335. Epigr. gr. ap. Orvil. Anim. in Charit. p. 365.

[6]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 417.

[7]) Pococke's Descr. of the East, T. 1. p. 211.

die andere war in dem Eremo des Cardinals Paßionei bei den Calmaldulensern, über Frascati; diese ist halb Lebensgröße, und nach Art etrurischer Figuren gekleidet und gearbeitet. Auf dem Landhause des Grafen von Fede in der Villa Hadriani sind ein paar Brustbilder von gebrannter Erde mit eben solchen Ohrgehängen.

Insgemein ging das weibliche Geschlecht mit unbedecktem Haupte; in der Sonne aber, oder auf der Reise, trugen sie einen thessalischen Hut, welcher den Strohhüten der Weiber in Toscana, die einen sehr niedrigen Kopf haben, ähnlich ist. Mit einem solchen Hute führte Sophocles die jüngste Tochter des Oedipus, Ismene, auf[1]), da sie aus Theben nach Athen ihrem Vater nachgereist war; und eine Amazone zu Pferde im Streit mit zwei Kriegern, auf einem irdenen Gefäße gemalt, in der Sammlung alter Gefäße Hrn. Mengs, hat diesen Hut, aber auf die Schulter herunter geworfen. Das, was uns ein Korb scheint auf den Köpfen der Caryatiden, in der Villa Negroni, kann eine Tracht in gewissen Ländern gewesen sein, wie noch jetzt die Weiber in Aegypten tragen[2]).

Der Anzug weiblicher Füße sind theils ganze Schuhe, theils Sohlen. Jene sieht man an vielen Figuren auf herculanischen Gemälden[3]), wo sie zuweilen gelb sind[4]), so wie sie Venus hatte[5]), auf einem Gemälde in den Bädern des Titus, und die Perser trugen[6]), und in Marmor an der Niobe, welche letztere nicht rund, wie jene, vorne zulaufen, sondern breitlich sind. Die Sohlen sind mehrentheils wenigstens einen Finger dick, und bestehen aus mehr als einer Sohle; zuweilen waren fünf zusammen genäht, wie durch eben so viel Einschnitte an den Sohlen der albanischen Pallas angedeutet worden, welche zwei Finger dick sind. Diese Sohle war nicht selten von Kork (das Korkholz hat daher den Namen Pantoffelholz bekommen), und war unten und oben mit einer Sohle von Leder belegt, welche über das Holz in einem Rand hervortritt, wie es sich an einer kleinen Pallas von Erz, in der Villa Albani, zeigt; in Italien tragen noch jetzt einige Nonnen dergleichen Sohlen. Es finden sich indessen auch Schuhe aus einer einzigen Sohle, welche die Griechen ἁπλᾶς und μονόπελμα ὑποδήματα nannten[7]), und solche Sohlen haben die Statuen der beiden gefangenen Könige im Campidoglio, und bestehen aus einem Stück Leder, welches um den Fuß obenher geschnürt oder gebunden wird, wie dergleichen noch unter den Landleuten zwischen Rom und Neapel gebräuchlich sind. Es trugen auch die Alten, so wohl männlichen als weiblichen Geschlechts, Sohlen aus Stricken zusammengelegt, wie dieselben noch jetzt unter den Licanern üblich sind; diese Stricke gehen in länglichen Kreisen um einander herum, und es war auch das Stück, welches die Ferse bedeckte, aus Stricken, an der Sohle befestigt: verschiedene solcher Sohlen, auch von Personen vom zarten Alter, haben sich im Herculano gefunden.

---

1) Oedip. Colon. v. 306.
2) Belon. Obs. L. 2. ch. 35.
3) Pitt. Erc. T. 1. tav. 7. 21. 23.
4) Hierauf deutet χρυσεοσάνδαλον ἴχνος beim Euripides Iphig. Aul. v. 1042. Die Furien auf einer etrurischen bemalten Urne haben violette Schuhe. (Dempst. Etrur. tab. 86.)
5) Bartoli Pitt. ant. tav. 6.
6) Aeschyl. Pers. v. 662.
7) Casaub. Not. in Aen. Tact. c. 21. p. 84.

Der Cothurnus war eine Sohle von verschiedener Dicke oder Höhe[1]), mehrentheils aber eine Handbreit hoch, welcher insgemein der tragischen Muse auf erhabenen Werken gegeben ist, und diese Muse steht in Lebensgröße unerkannt in der Villa Borghese, wo sich die eigentliche Form des Cothurnus zeigt, welcher fünf Zolle eines römischen Palms hoch ist. Diesem wahrhaften Augenschein gemäß müssen die Stellen der Alten, die wider alle Wahrscheinlichkeit von einer ungewöhnlichen Erhöhung der Person auf dem Theater zu reden scheinen, verstanden werden. Von dem tragischen Cothurno aber ist eine Art Stiefeln, welche eben so hieß, zu unterscheiden; diese ging bis auf die Hälfte der Wade und war bei Jägern, wie noch jetzt in Italien, gebräuchlich: Diana und Bacchus pflegen dieselben zuweilen zu tragen[2]). Die Art des Bindens der Sohlen ist bekannt, und an der mehrmal angeführten etrurischen Diana zu Portici sind die Riemen roth, wie auch an einigen andern Figuren[3]) der alten Gemälde daselbst. Hier will ich nur den Querriemen an der Mitte der Sohle anmerken, unter welchem der Fuß konnte hineingesteckt werden. Dieser Riemen findet sich selten an göttlichen weiblichen Figuren, auch liegt derselbe, wie er ist, unter dem Fuße, und zwar unter dem Bug der Zehen, und man sieht nur das Ohr davon auf beiden Seiten des Fußes, um nicht durch diesen Riemen etwas an der zierlichen Form desselben zu verbergen. Es ist besonders, daß Plinius von den Sohlen der sitzenden Statue der Cornelia, der Mutter der beiden Gracchen, anmerkt, daß dieselben ohne besagten Riemen gewesen[4]).

Die Armbänder haben insgemein die Gestalt von Schlangen, auch mit dem Kopfe, wie dergleichen verschiedene in dem herculanischen Museo zu Portici in Erz und in Gold befindlich sind. Es liegen dieselben theils um den Oberarm, wie an den beiden schlafenden Nymphen, im Vaticano und in der Villa Medicis, welche daher für eine Cleopatra angenommen und beschrieben worden sind. Andere Armbänder liegen über den Knöcheln der Hand, und eine von den Töchtern des Cecrops, in dem alten beigebrachten Gemälde, hat dasselbe in zwei Ringen; eine von den angeführten Caryatiden, in der Villa Negroni, hat dasselbe in vier Umkreisen. Zuweilen ist dieses Armband eine gedrehte Binde, wie man es an einer Figur in der Villa Albani sieht; und diese Art Armbänder sind diejenigen, welche ϛρεπτοί hießen. Die sogenannten Periscelides, oder Bänder um die Beine finden sich zuweilen in fünf Reifen, wie um das rechte Bein an ein paar Victorien auf irdenen Gefäßen, in dem Museo des Herrn Mengs: dergleichen Ringe um die Beine tragen noch jetzt die Weiber in den Morgenländern[5]).

An der Zeichnung bekleideter Figuren hat zwar der feine Sinn und die Empfindung, sowohl im Bemerken und Lehren, als im Nachahmen, weniger Antheil, als die aufmerksame Beobachtung und das Wissen; aber

---

[1]) Cic. de Fin. L. 3. c. 14.
[2]) Spanh. ad Callim. in Dian. p. 134.
[3]) Pitt. Erc. T. 2. tav. 17.
[4]) L. 34. c. 14.
[5]) Hunt Diss. on the Prov. of Salom. p. 13.

der Kenner hat in diesem Theile der Kunst nicht weniger zu erforschen, als der Künstler. Bekleidung ist hier gegen das Nackende, wie die Ausdrücke der Gedanken, das ist, wie die Einkleidung derselben, gegen die Gedanken selbst; es kostet oft weniger Mühe, diesen, als jene, zu finden. Da nun in den ältesten Zeiten der griechischen Kunst mehr bekleidete, als nackte Figuren gemacht wurden, und dieses in weiblichen Figuren auch in den schönsten Zeiten derselben blieb, also daß man eine einzige nackte Figur gegen funfzig bekleidete rechnen kann, so ging auch der Künstler Suchen zu allen Zeiten nicht weniger auf die Zierlichkeit der Bekleidung, als auf die Schönheit des Nackenden. Die Grazie wurde nicht allein in Geberden und Handlungen, sondern auch in der Kleidung gesucht (wie denn die ältesten Grazien bekleidet gebildet waren), und wenn zu unsern Zeiten die Schönheit der Zeichnung des Nackenden aus vier oder fünf der schönsten Statuen zu erlernen wäre, so muß der Künstler die Bekleidung in hundert derselben studiren. Denn es ist schwerlich eine der andern in der Bekleidung gleich, da sich hingegen viele nackte Statuen völlig ähnlich finden, wie die mehrsten Venus sind; eben so scheinen verschiedene Statuen des Apollo nach eben demselben Modelle gearbeitet, wie drei ähnliche in der Villa Medicis, und ein anderer im Campidoglio, sind, und dieses gilt auch von den mehrsten jungen Figuren. Es ist also die Zeichnung bekleideter Figuren mit allem Rechte ein wesentlicher Theil der Kunst zu nennen.

Drittes Stück.

Von dem Wachsthume und dem Falle der griechischen Kunst, in welcher vier Zeiten und vier Stile können gesetzt werden.

Das dritte Stück dieser Abhandlung, von dem Wachsthume und dem Falle der griechischen Kunst, geht nicht weniger, als das vorige Stück, auf das Wesen derselben, und es werden hier verschiedene allgemeine Betrachtungen des vorigen Theils durch merkwürdige Denkmale der griechischen Kunst näher und genauer bestimmt.

Die Kunst unter den Griechen hat, wie ihre Dichtkunst, nach Scaligers Angeben, vier Hauptzeiten, und wir könnten deren fünf setzen. Denn so wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Theile, und gleichsam Stufen hat, den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme, und das Ende, worin der Grund liegt von den fünf Auftritten oder Handlungen in theatralischen Stücken, eben so verhält es sich mit der Zeitfolge derselben; da aber das Ende derselben außer die Grenzen der Kunst geht, so sind hier eigentlich nur vier Zeiten derselben zu betrachten. Der ältere Stil hat bis auf den Phidias gedauert; durch ihn und durch die Künstler seiner Zeit erreichte die Kunst ihre Größe, und man kann diesen Stil den großen und hohen nennen; von dem Praxiteles an bis auf den Lysippus und Apelles erlangte die Kunst mehr Grazie und Gefälligkeit, und dieser Stil würde der schöne zu benennen sein. Einige Zeit

nach diesen Künstlern und ihrer Schule fing die Kunst an zu sinken in den Nachahmern derselben, und wir könnten einen dritten Stil der Nachahmer setzen, bis sie sich endlich nach und nach gegen ihren Fall neigte.

I. Der ältere Stil.

Bei dem älteren Stile sind erstlich die übrig gebliebenen vorzüglichen Denkmale in demselben, ferner die aus denselben gezogenen Eigenschaften, und endlich der Uebergang zu dem großen Stil zu betrachten. Man kann keine ältere und zuverlässigere Denkmale des älteren Stils, als einige Münzen, anführen, von deren hohem Alter das Gepräge und ihre Inschrift Zeugniß geben, und denselben füge ich einen Carniol des Stoßischen Musei bei.

Die Inschrift geht auf diesen Münzen sowohl, als auf dem Steine, rückwärts, das ist, von der Rechten zur Linken; diese Art zu schreiben aber muß geraumere Zeit vor dem Herodotus aufgehört haben. Denn da dieser Geschichtschreiber einen Gegensatz der Sitten und Gebräuche der Aegypter gegen die Griechen macht, führt er an, daß jene auch im Schreiben das Gegentheil von diesen gethan, und von der Rechten zur Linken geschrieben haben[1]); eine Nachricht, welche zu einiger Bestimmung der Zeit in der Art zu schreiben unter den Griechen, so viel ich weiß, noch nicht bemerkt ist. Es führt Pausanias an[2]), daß unter der Statue des Agamemnons zu Elis (welche eine von den acht Figuren des Onatas war, die diejenigen vorstellten, welche sich erboten hatten zum Loose, mit dem Hector zu fechten) die Schrift von der Rechten zur Linken gegangen; welches etwas seltenes auch an den ältesten Statuen scheint gewesen zu sein; denn er meldet dieses von keiner andern Inschrift auf Statuen.

Unter den ältesten Münzen sind die von einigen Städten in Groß-Griechenland, sonderlich die Münzen von Sybaris, von Caulonia und von Posidonia oder Pästum in Lucanien. Die erstern können nicht nach der zweiundsiebenzigsten Olympias, in welcher Sybaris von den Crotoniatern zerstört worden[3]), gemacht sein, und die Formen der Buchstaben in dem Namen dieser Stadt deuten auf viel frühere Zeiten[4]). Der Ochse auf diesen, und der Hirsch auf Münzen von Caulonia, sind ziemlich unförmlich; auf sehr alten Münzen dieser Stadt ist Jupiter, sowie Neptunus auf Münzen der Stadt Posidonia, von schönerm Gepräge, aber im Stile, welcher insgemein der etrurische heißt. Neptunus hält seinen dreizackigen Zepter, wie eine Lanze, im Begriffe zu stoßen und ist, wie Jupiter, nackend, außer daß er sein zusammengenommenes Gewand über beide Arme geworfen hat, als wenn ihm dasselbe statt eines Schildes dienen sollte; so wie Jupiter auf einem geschnittenen Steine seine Aegis um seinen linken Arm gewickelt hat[5]). Auf diese Art fochten zuweilen die Alten in Er-

---

[1]) L. 2. p. 65. l. 13.

[2]) L. 5. p. 444. l. 24.

[3]) Herodot. L. 6. p. 215. l. 3.

[4]) Auf demselben steht VM, anstatt ΣY, und ebenso, nämlich, wie ein M, steht das Sigma auf angeführten Münzen von Posidonia. Das Rho (P) hat einen kleinen Schwanz R. Caulonia ist geschrieben ^VΔK.

[5]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 40.

mangelung des Schildes, wie Plutarchus vom Alcibiades[1]) und Livius vom Tiberius Gracchus, berichtet[2]). Das Gepräge dieser Münzen ist auf der einen Seite hohl und auf der andern erhoben, nicht wie es einige kaiserliche Münzen haben, wo das hohle Gepräge der einen Seite ein Versehen ist; sondern auf jenen Münzen zeigen sich offenbar zwei verschiedene Stempel, welches ich an dem Neptunus deutlich darthun kann. Wo derselbe erhoben ist, hat er einen Bart und krause Haare; hohl geprägt ist er ohne Bart und mit gleichen Haaren; dort hängt das Gewand vorwärts über den Arm, und hier hinterwärts; dort geht an dem Rande umher ein Zierrath, wie von zwei weitläufig geflochtenen Stricken, und hier ist derselbe einem Kranze aus Aehren ähnlich; der Zepter ist auf beiden Seiten erhaben.

Es ist im übrigen nicht darzuthun, wie Jemand ohne Beweis angiebt[3]), daß das Gamma der Griechen nicht lange nach der funfzigsten Olympias, nicht Γ, sondern (geschrieben worden, wodurch die Begriffe von dem ältern Stile aus Münzen zweifelhaft und widersprechend werden würden. Denn es finden sich Münzen, auf welchen gedachter Buchstabe in seiner ältern Form vorkommt, die gleichwohl ein vorzügliches Gepräge haben; unter denselben kann ich eine Münze der Stadt Gela in Sicilien, geschrieben CEΛΔΣ, mit einer Biga und dem Vordertheil eines Minotaurs, anführen. Ja man kann das Gegentheil von jenem Vorgeben unter andern aus einer Münze der Stadt Segesta in Sicilien, mit dem runden Gamma, darthun, welche, wie ich im zweiten Theile dieser Geschichte hoffe darzuthun, lange nach dieser Zeit, und in der CXXXIV. Olympias, geprägt worden.

Daß die Begriffe der Schönheit, oder vielmehr, daß die Bildung und Ausführung derselben den griechischen Künstlern nicht, wie das Gold in Peru wächst, ursprünglich mit der Kunst eigen gewesen, bezeugen sonderlich sicilianische Münzen, welche in folgenden Zeiten alle andere an Schönheit übertroffen. Ich urtheile nach seltenen Münzen von Leontium, Messina, Segesta und Syracus, in dem Stoßischen Museo. Die Köpfe auf diesen Münzen sind gezeichnet, wie der Kopf der Pallas auf den ältesten athenienfischen Münzen: kein Theil derselben hat eine schöne Form, folglich auch das Ganze nicht; die Augen sindlang und platt gezogen; der Schnitt des Mundes geht aufwärts; das Kinn ist spitzig und ohne zierliche Wölbung; und es ist bedeutend genug, zu sagen, daß das Geschlecht an den weiblichen Köpfen fast zweifelhaft ist. Gleichwohl ist die Rückseite, nicht allein in Absicht des Gepräges, sondern auch der Zeichnung der Figur, zierlich. Wie aber ein großer Unterschied ist unter der Zeichnung im Kleinen und im Großen, und von jener nicht auf diese kann geschlossen werden, so war es leichter, eine zierliche kleine Figur, etwa einen Zoll groß, als einen Kopf von eben der Größe schön zu zeichnen. Die Bildung dieser Köpfe hat also nach der angegebenen Form die Eigenschaften des ägyptischen und etrurischen Stils und ist ein Beweis der in den drei vorhergehenden Capiteln angezeigten Aehnlichkeit der Figuren dieser drei Völker in den ältesten Zeiten.

---

[1]) Acib. p. 388. l. 4.
[2]) L. 25. c. 16. conf. Scalig. Conject. in Varron. p. 10.
[3]) Reinold. Hist. Litter. graec. et lat. p. 57.

Gleiches Alterthum mit angeführten Münzen scheint der sterbende Othryades in dem Stoßischen Museo zu haben[1]). Die Arbeit ist nach der Schrift auf demselben griechisch, und stellt den sterbenden Spartaner Othryades, nebst einem andern verwundeten Krieger, vor, wie jener, sowie dieser, sich den tödtlichen Pfeil aus der Brust zieht, und zugleich das Wort „dem Siege"[2]) auf seinen Schild schreibt. Die Argiver und Spartaner waren in Streit über die Stadt Thyrea und machten auf beiden Seiten von jeder Nation dreihundert Mann aus, die gegen einander fechten sollte, um ein allgemeines Blutvergießen zu verhindern. Diese sechshundert Mann blieben alle auf dem Platze, außer zwei von den Argivern und von den Spartanern dem einzigen Othryades, welcher, so tödtlich verwundet er war, alle Kräfte sammelte und von den Waffen der Argiver eine Art eines Siegeszeichens zusammenlegte. Auf einem von den Schildern deutete er den Sieg auf Seiten der Spartaner mit seinem Blute an. Dieser Krieg geschah ungefähr zur Zeit des Croesus. Die Scribenten, unter welchen Herodotus der erste ist[3]), sind verschieden in Erzählung dieser merkwürdigen Begebenheit; zu dieser Untersuchung aber ist hier nicht der Ort. Die Arbeit des Steins ist mit Fleiß ausgeführt, und es fehlt den Figuren nicht an Ausdruck: die Zeichnung derselben aber ist steif und platt, die Stellung gezwungen und ohne Grazie. Wenn wir betrachten, daß keiner von andern Helden des Alterthums, deren Tod merkwürdig ist, auf gleiche Weise sein Leben geendigt, und daß des Othryades Tod ihn auch bei den Feinden von Sparta verehrt gemacht (denn seine Statue war zu Argos), so ist wahrscheinlich, daß diese Vorstellung auf Niemand anders deuten könne. Wollte man annehmen, daß dieser Held bald nach seinem Tode ein Vorwurf der Künstler geworden, welches die rückwärts geschriebene Schrift auf dessen Schilde wahrscheinlich macht, und da dessen Tod zwischen der funfzigsten und sechzigsten Olympias wird zu setzen sein, so würde die Arbeit dieses Steins uns den Stil von Anacreons Zeit zeigen. Es würde folglich demselben der bekannte Smaragd des Polycrates, Herrn von Samos, welchen Theodorus, der Vater des Telecles, geschnitten, in der Arbeit ähnlich gewesen sein.

Was die Werke der Bildhauerkunst in diesem ältern Stile betrifft, o führe ich, wie überhaupt von andern Werken der Kunst, keine an, als die ich selbst gesehen und genau untersuchen können; daher ich von einem der ältesten erhobenen Arbeiten in der Welt, welche in England ist, in

---

[1]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 405.

[2]) Lucianus (Contempl. c. 24. p. 523. Rhetor. praec. c. 18. p. 20. Val. Max. L. 3. c. 2. et 4.) und andere sagen, daß der Held mit seinem Blute geschrieben. Plutarchus (Parall. p. 545. l. 2.) bemerkt, daß er die beiden Worte *ΔΙΙ ΤΡΟΠΑΙΟΥΧΩΙ* „dem siegreichen Jupiter" auf den Schild gezeichnet. Der Künstler wird einer verschiedenen Nachricht gefolgt sein, da er das Wort Sieg gesetzt, oder der eingeschränkte Raum ist die Ursache, daß er ein Wort genommen, welches die Absicht des Helden überhaupt und den Gedanken von jener Schrift enthält und ausdrückt. Das Wort ist in dorischer Mundart geschrieben (welche den Spartanern eigen war) und ist der Dativus *NIKAI*, anstatt *NIKHI*. Man sehe die Abhandlung über diesen Stein in der Beschreibung der geschnittenen Steine des Stoßischen Musei.

[3]) L. I. c. 82.

Absicht meines gegenwärtigen Vorhabens nicht reden kann. Es stellt dasselbe Werk einen jungen Ringer vor, welcher vor einem sitzenden Jupiter steht: ich zeige dasselbe zu Anfang des zweiten Theiles an. — Den ältern Stil glauben die Liebhaber des Alterthums in einem erhobenen Werke im Campidoglio zu finden, welches drei weibliche Bacchanten[1]), nebst einem Faun vorstellt, mit der Unterschrift *ΚΑΛΛΙΜΑΧοΣ-ΕΠοΙΕΙ*. Callimachus soll derjenige sein, welcher sich niemals ein Genüge thun können[2]), und weil er tanzende Spartanerinnen gemacht hat[3]), so hält man jenes für dieses. Die Schrift auf demselben ist mir bedenklich; sie kann nicht für neu gehalten werden, aber sehr wohl schon vor Alters nachgemacht und untergeschoben worden sein, ebenso wie der Name des Lysippus an einem Hercules in Florenz, welcher alt ist, aber so wenig, als die Statue selbst, von der Hand dieses Künstlers sein kann. Eine griechische Arbeit von dem Stile des Werks im Campidoglio müßte nach den Begriffen, die wir von den Zeiten des Flors der Kunst haben, älter sein; Callimachus aber kann nicht vor dem Phidias gelebt haben; die ihn in die sechzigste Olympias setzen[4]), haben nicht den mindesten Grund und irren sehr gröblich. Und wenn auch dieses anzunehmen wäre, so könnte kein X in dem Namen desselben sein; dieser Buchstabe wurde viel später vom Simonides erfunden: Callimachus müßte geschrieben sein *ΚΑΛΛΙ-ΜΑΚΗοΣ*, oder *ΚΑΛΙΜΑΚοΣ*[5]), wie in einer alten amycleischen Inschrift[6]). Pausanias setzt ihn unter die großen Künstler herunter; also muß er zu einer Zeit gelebt haben, wo es möglich gewesen wäre, ihnen in der Kunst beizukommen. Ein Bildhauer dieses Namens ist ferner der erste gewesen, welcher mit dem Bohrer gearbeitet hat[7]); der Meister des Laocoons aber, welcher aus der schönsten Zeit der Kunst sein muß, hat den Bohrer an den Haaren, an dem Kopfe, und in den Tiefen des Gewandes gebraucht. Callimachus der Bildhauer soll ferner das corinthische Capitäl erfunden haben[8]); Scopas aber, der berühmte Bildhauer, baute in der sechsundneunzigsten Olympias einen Tempel mit corinthischen Säulen[9]): also hätte Callimachus zur Zeit der größten Künstler und vor dem Meister der Niobe, welches vermuthlich Scopas ist (wie im zweiten Theile wird untersucht werden) und vor dem Meister des Laocoons gelebt, welches sich mit der Zeit, die aus der Ordnung der Künstler, in welcher ihn Plinius setzt, zu ziehen ist, nicht wohl reimt. Hierzu kommt, daß dieses Stück zu Horta, einer Gegend, wo die Etrurier wohnten, gefunden worden; welcher Umstand allein viel Wahrscheinlichkeit giebt, daß es ein Werk etrurischer Kunst sei, von welcher es alle Eigenschaften hat.

Sowie man dieses Werk für eine griechische Arbeit hält, so würden auf der andern Seite die im vorigen Capitel angeführten drei schön ge-

---

[1]) Fontanin. Antiq. Hort. L. I. c. 6. p. 116. Montfauc. Ant. expl. T. I. P. II. pl. 174.
[2]) Fontan. l. c. Lucatel. Mus. Capit. p. 36.
[3]) Plin. L. 34. c. 19.
[4]) Felibien Hist. des Archit. p. 22.
[5]) conf. Reinold. Hist. Litt. graec. et lat. p. 9.
[6]) Nouv. Traité de Diplomat. T. I. p. 616.
[7]) Paus. L. I. p. 63. l. 25.
[8]) Vitruv. L. 4. c. I.
[9]) Paus. L. 8. p. 693. l. 19.

malten irdenen Gefäße des Mastrillischen Musei zu Neapel und eine Schaale in dem königlichen Museo zu Portici, für etrurisch angesehen worden sein, wenn nicht die griechische Schrift auf denselben das Gegentheil zeigte[1]).

Von diesem älteren Stile würden deutlichere Kennzeichen zu geben sein, wenn sich mehrere Werke in Marmor und sonderlich erhobene Arbeiten, erhalten hätten, aus welchen wir die älteste Art ihre Figuren zusammenzustellen, und hieraus den Grad des Ausdrucks der Gemüthsbewegungen, erkennen könnten. Wenn wir aber wie von dem Nachdrucke in Angebung der Theile an ihren kleinen Figuren auf Münzen, auf größere, auch auf den nachdrücklichen Ausdruck der Handlungen schließen dürfen, so würden die Künstler dieses Stils ihren Figuren heftige Handlungen und Stellungen gegeben haben; sowie die Menschen aus der Heldenzeit, von welchen die Künstler ihre Vorwürfe machen, der Natur gemäß handelten, und ohne ihren Neigungen Gewalt anzuthun. Dieses wird wahrscheinlich durch Vergleichung mit den etrurischen Werken, denen jene ähnlich gehalten werden.

Wir können überhaupt die Kennzeichen und Eigenschaften dieses ältern Stils kürzlich also begreifen: die Zeichnung war nachdrücklich, aber hart; mächtig, aber ohne Grazie, und der starke Ausdruck verminderte die Schönheit. Dieses aber ist stufenweis zu verstehen, da wir unter dem ältern Stile den längsten Zeitlauf der griechischen Kunst begreifen; so daß die spätern Werke von den ersteren sehr verschieden gewesen sein werden.

Dieser Stil würde bis in die Zeiten, da die Kunst in Griechenland blühte, gedauert haben, wenn dasjenige keinen Widerspruch litte, was Athenäus vom Stesichorus vorgiebt[2]), daß dieser Dichter der erste gewesen, welcher den Hercules mit der Keule und mit dem Bogen vorgestellt: denn es finden sich viele geschnittene Steine mit einem so bewaffneten Hercules in dem ältern und zuvor angedeuteten Stile. Nun hat Stesichorus mit dem Simonides zu gleicher Zeit gelebt, nämlich in der zweiundsiebenzigsten Olympias[3]), oder um die Zeit, da Xerxes wider die Griechen zog; und Phidias, welcher die Kunst zu ihrer Höhe getrieben, blühte in der achtundsiebenzigsten Olympias: es müßten also besagte Steine kurz vor oder gewiß nach jener Olympias gearbeitet sein. Strabo aber giebt eine viel

---

[1]) Diese Gefäße sind in Kupfer gestochen und erklärt zu finden in des Canonici Mazocchi Erläuterung der heracleischen Tafeln, in gedachtem königlichen Museo. Die Kupfer aber geben einen schlechten Begriff, weil sie nach elenden Zeichnungen, welche ich gesehen habe, gemacht sind. Es scheint, daß der Verfasser die Originale weniger, als die Zeichnungen, betrachtet habe, weil ihm sonst der Betrug an einem andern kleinern Gefäße dieses Musei, auf welchem, nach Anzeige der Schrift, Juno, Mars und Dädalus stehen, hätte in die Augen fallen müssen. Diese Schrift ist nicht gemalt, wie auf den andern Gefäßen, sondern eingegraben; und auf einem andern Gefäße in eben dieser Sammlung ist das Wort *ΔΟΡΑΔΩΝΟΣ* mit großen Buchstaben eingeschnitten. Die Inschrift *ΜΑΞΙΜΟΣ ΕΓΡΑΨΕ* auf einem gemalten Gefäße in der ehemaligen Sammlung des Rechtsgelehrten Joseph Valetta, zu Neapel, kann ebenfalls Zweifel über deren Richtigkeit erwecken. Wohin dieses Gefäß gekommen, habe ich nicht erfahren können; in der vaticanischen Bibliothek, wo die übrigen valettischen Gefäße sind, befindet es sich nicht.

[2]) Deipn. L. 12. p. 512. E. conf. Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 275.

[3]) Bentley's Diss. upon. Phalar. p. 36.

ältere Nachricht von den dem Hercules beigelegten Zeichen[1]; es soll diese Erdichtung vom Pisander herrühren, welcher, wie einige wollen, mit dem Eumolpus zu gleicher Zeit gelebt hat, und von andern in die dreiunddreißigste Olympias gesetzt wird: die ältesten Figuren des Hercules haben weder Keule noch Bogen gehabt, wie Strabo versichert.

Die Eigenschaften dieses ältern Stils waren unterdessen die Vorbereitungen zum hohen Stil der Kunst, und führten diesen zur strengen Richtigkeit und zum hohen Ausdruck; denn in der Härte von jenem offenbart sich der genau bezeichnete Umriß und die Gewißheit der Kenntniß, wo alles aufgedeckt vor Augen liegt. Auf eben diesem Wege würde die Kunst in neueren Zeiten durch die scharfen Umrisse und durch die nachdrückliche Andeutung aller Theile vom Michael Angelo, zu ihrer Höhe gelangt sein, wenn die Bildhauer auf dieser Spur geblieben wären. Denn wie in Erlernung der Musik und der Sprachen, dort die Töne und hier die Silben und Worte scharf und deutlich müssen angegeben werden, um zur reinen Harmonie und zur flüssigen Aussprache zu gelangen, ebenso führt die Zeichnung nicht durch schwebende, verlorne und leicht angedeutete Züge, sondern durch männliche, obgleich etwas harte und genau begrenzte Umrisse, zur Wahrheit und zur Schönheit der Form. Mit einem ähnlichen Stile erhob sich die Tragödie zu eben der Zeit, da die Kunst den großen Schritt zu ihrer Vollkommenheit machte, in mächtigen Worten und starken Ausdrücken, von großem Gewichte, wodurch Aeschylus seinen Personen Erhabenheit und der Wahrscheinlichkeit ihre Fülle gab.

Was insbesondere die Ausarbeitung der Werke der Bildhauerei aus dieser Zeit betrifft, von welchen sich in Rom nichts erhalten hat, so sind dieselben vermuthlich mit dem mühsamsten Fleiße geendigt gewesen, wie sich aus einigen angeführten etrurischen Werken und aus sehr vielen der ältesten geschnittenen Steine, schließen läßt. Man könnte dieses auch aus den Stufen des Wachsthums der Kunst in neuern Zeiten muthmaßen. Die nächsten Vorgänger der größten Männer in der Malerei haben ihre Werke mit unglaublicher Geduld geendigt, und zum Theil durch Ausführung der allerkleinsten Sachen, über ihre Gemälde, denen sie die Großheit nicht geben konnten, einen Glanz auszubreiten gesucht; ja die größten Künstler, Michael Angelo und Raphael, haben gearbeitet, wie ein britischer Dichter lehrt[2]: „Entwirf mit Feuer, und führe mit Phlegma aus."

Man merke zu Ende der Betrachtung über diesen ersten Stil das unwissende Urtheil eines französischen Malers über die Kunst, welcher setzt[3], man nenne alle Werke Antiquen, von der Zeit Alexanders des Großen bis auf den Phocas: die Zeit, von welcher er anrechnet, ist so wenig richtig, als diejenige, mit welcher er endigt. Wir sehen aus dem vorigen, und es wird sich im folgenden zeigen, daß noch jetzt ältere Werke, als von Alexanders Zeiten sind; das Alter in der Kunst aber hört auf vor dem Constantin. Ebenso haben diejenigen, welche mit dem P. Montfaucon glauben[4], daß sich keine Werke griechischer Bildhauer erhalten haben, als

---

[1]) Geogr. L. 15. p. 688. C.
[2]) Roscommon's Essay on Poetry.
[3]) des Piles Rem. sur l'Art. de peint. de Fresnoy. p. 105.
[4]) Ant. expl. T. 3. P. 2. p. 6. §. 5.

von der Zeit an, da die Griechen unter die Römer kamen, viel Unterricht nöthig.

II. Der hohe Stil.

Endlich da die Zeiten der völligen Erleuchtung und Freiheit in Griechenland erschienen, wurde auch die Kunst freier und erhabner. Der ältere Stil war auf ein Systema gebaut, welches aus Regeln bestand, die von der Natur genommen waren und sich nachher von derselben entfernt hatten und idealisch geworden waren. Man arbeitete mehr nach der Vorschrift dieser Regeln, als nach der Natur, die nachzuahmen war; denn die Kunst hatte sich eine eigene Natur gebildet. Ueber dieses angenommene Systema erhoben sich die Verbesserer der Kunst, und näherten sich der Wahrheit der Natur. Diese lehrte aus der Härte und von hervorspringenden und jäh abgeschnittenen Theilen der Figur in flüssige Umrisse zu gehen, die gewaltsamen Stellungen und Handlungen gesitteter und weiser zu machen, und sich weniger gelehrt, als schön, erhaben und groß zu zeigen. Durch diese Verbesserung der Kunst haben sich Phidias, Polycletus, Scopas, Alcamenes und Myron berühmt gemacht: der Stil derselben kann der große genannt werden, weil außer der Schönheit die vornehmste Absicht dieser Künstler scheint die Großheit gewesen zu sein. Hier ist in der Zeichnung das Harte von dem Scharfen wohl zu unterscheiden, damit man nicht z. E. die scharf gezogene Andeutung der Augenbrauen, die man beständig in Bildungen der höchsten Schönheiten sieht, für eine unnatürliche Härte nehme, welche aus dem ältern Stile geblieben sei; denn diese scharfe Bezeichnung hat ihren Grund in den Begriffen der Schönheit, wie oben bemerkt worden.

Es ist aber wahrscheinlich und aus einigen Anzeigen der Scribenten zu schließen, daß der Zeichnung dieses hohen Stils das Gerade einigermaßen noch eigen geblieben, und daß die Umrisse dadurch in Winkel gegangen, welches durch das Wort viereckig oder eckig[1]) scheint angedeutet zu werden. Denn da diese Meister, wie Polycletus, Gesetzgeber in der Proportion waren und also das Maß eines jeden Theils auf dessen Punkt werden gesetzt haben, so ist nicht unglaublich, daß dieser großen Richtigkeit ein gewisser Grad schöner Form aufgeopfert worden. Es bildete sich also in ihren Figuren die Großheit, welche aber in Vergleichung gegen die wellenförmigen Umrisse der Nachfolger dieser großen Meister eine gewisse Härte kann gezeigt haben. Dieses scheint die Härte zu sein, welche man am Callon und am Hegias, am Canachus und am Calamis[2]), ja selbst am Myron, auszusetzen fand[3]); unter welchen gleichwohl Canachus jünger war, als Phidias; denn er war des Polycletus Schüler[4]) und blühte in der fünfundneunzigsten Olympias.

Es wäre zu beweisen, daß die alten Scribenten sehr oft, wie die neuern, von der Kunst geurtheilt, und die Sicherheit der Zeichnung, die richtig und strenge angegebenen Figuren des Raphaels, haben vielen gegen die Weichheit der Umrisse und gegen die rundlich und sanft gehaltenen Formen des Correggio, hart und steif geschienen; welcher Meinung

---

[1]) Plin. L. 34. c. 19.
[2]) Quintil. Inst. Orat. L. 12. c. 10. p. 1087.
[3]) Plin. L. 34. c. 19.
[4]) Pausan. L. 6. p. 483. l. 24.

überhaupt Malvasia, ein Geschichtschreiber der bolognesischen Maler, ohne Geschmack ist. Ebenso wie unerleuchteten Sinnen der homerische Numerus und die alte Majestät des Lucretius und Catullus, in Vergleichung mit dem Glanze des Virgilius und mit der süßen Lieblichkeit des Ovidius vernachläßigt und rauh klingt. Wenn hingegen des Lucianus Urtheil in der Kunst gültig ist, so war die Statue der Amazone Sosandra, von der Hand des Calamis, unter die vier vorzüglichsten Figuren weiblicher Schönheit zu setzen; denn zu Beschreibung seiner Schönheit nimmt er nicht allein den ganzen Anzug[1]), sondern auch die züchtige Miene, und ein behendes und verborgenes Lächeln von genannter Statue. Unterdessen kann der Stil von einer Zeit in der Kunst so wenig, als in der Art zu schreiben, allgemein sein. Wenn von den damaligen Scribenten nur allein Thucydides übrig wäre, so würden wir von dessen bis zur Dunkelheit getriebenen Kürze in den Reden seiner Geschichte einen irrigen Schluß auf den Plato, Lysias und Xenophon machen, dessen Worte wie ein sanfter Bach fortfließen.

Die vorzüglichsten, und man kann sagen, die einzigen Werke in Rom aus der Zeit dieses hohen Stils sind, so viel ich es einsehen kann, die oft angeführte Pallas von neun Palme hoch, in der Villa Albani, und die Niobe und ihre Töchter in der Villa Medicis. Jene Statue ist der großen Künstler dieser Zeit würdig, und das Urtheil über dieselbe kann um so viel richtiger sein, da wir den Kopf in seiner ganzen ursprünglichen Schönheit sehen; denn es ist derselbe auch nicht durch einen scharfen Hauch verletzt worden, sondern er ist so rein und glänzend, als er aus den Händen seines Meisters kam. Es hat dieser Kopf bei der hohen Schönheit, mit welcher er begabt ist, die angezeigten Kennzeichen dieses Stils, und es zeigt sich in demselben eine gewisse Härte, welche aber besser empfunden, als beschrieben werden kann. Man könnte in dem Gesichte eine gewisse Grazie zu sehen wünschen, die dasselbe durch mehr Rundung und Lindigkeit erhalten würde, und dieses ist vermuthlich diejenige Grazie, welche in dem folgenden Alter der Kunst Praxiteles seinen Figuren zuerst gab, wie unten angezeigt wird. Die Niobe und ihre Töchter sind als ungezweifelte Werke dieses hohen Stils anzusehen, aber eins von den Kennzeichen derselben ist nicht derjenige Schein von Härte, welche in der Pallas eine Muthmaßung zur Bestimmung derselben giebt, sondern es sind die vornehmsten Eigenschaften zur Andeutung dieses Stils, der gleichsam unerschaffene Begriff der Schönheit, vornehmlich aber die hohe Einfalt, sowohl in der Bildung der Köpfe, als in der ganzen Zeichnung, in der Kleidung und in der Ausarbeitung. Diese Schönheit ist wie eine nicht durch Hülfe der Sinne empfangene Idea, welche in einem hohen Verstande, und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde; in einer so großen Einheit der Form und des Umrisses, daß sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erweckt, und mit einem Hauche geblasen zu sein scheint. So wie die fertige Hand des großen Raphaels, die seinem Verstande als ein schnelles Werkzeug gehorchte, mit einem einzigen Zuge der Feder den schönsten Umriß des Kopfes einer heiligen Jungfrau entwerfen, und unverbessert richtig zur Ausführung bestimmt setzen würde.

---

[1]) Imag. p. 464.

III. Der schöne Stil.

Zu einer deutlichern Bestimmung der Kenntnisse und der Eigenschaften dieses hohen Stils der großen Verbesserer der Kunst, ist nach dem Verlust ihrer Werke nicht zu gelangen. Von dem Stile ihrer Nachfolger aber, welchen ich den schönen Stil nenne, kann man mit mehrerer Zuverlässigkeit reden; denn einige von den schönsten Figuren des Alterthums sind ohne Zweifel in der Zeit, in welcher dieser Stil blühte, gemacht, und viele andere, von denen dieses nicht zu beweisen ist, sind wenigstens Nachahmungen von jenen. Der schöne Stil der Kunst hebt sich an vom Praxiteles und erlangte seinen höchsten Glanz durch den Lysippus und Apelles, wovon unten die Zeugnisse angeführt werden; es ist also der Stil nicht lange vor und zur Zeit Alexanders des Großen und seiner Nachfolger.

Die vornehmste Eigenschaft, durch welche sich dieser von dem hohen Stile unterscheidet, ist die Grazie, und in Absicht derselben werden die zuletzt genannten Künstler sich gegen ihre Vorgänger verhalten haben, wie unter den Neuern Guido sich gegen den Raphael verhalten würde. Dieses wird sich deutlicher in Betrachtung der Zeichnung dieses Stils, und des besondern Theils derselben, der Grazie, zeigen.

Was die Zeichnung allgemein betrifft, so wurde alles Eckige vermieden, was bisher noch in den Statuen großer Künstler, als des Polycletus, geblieben war, und dieses Verdienst um die Kunst wird in der Bildhauerei sonderlich dem Lysippus[1]), welcher die Natur mehr, als dessen Vorgänger, nachahmte, zugeeignet: dieser gab also seinen Figuren das Wellenförmige, wo gewisse Theile noch mit Winkeln angedeutet waren. Auf besagte Weise ist vermuthlich, wie gesagt ist, dasjenige, was Plinius viereckige Statuen nennt, zu verstehen; denn eine viereckige Art zu zeichnen heißt man noch Quadratur[2]). Aber die Formen der Schönheit des vorigen Stils blieben auch in diesem zur Regel; denn die schönste Natur war der Lehrer gewesen. Daher nahm Lucianus in Beschreibung seiner Schönheit das Ganze und die Haupttheile von den Künstlern des hohen Stils, und das Zierliche von ihren Nachfolgern. Die Form des Gesichts sollte wie an der Lemnischen Venus des Phidias sein; die Haare aber, die Augenbrauen und die Stirn, wie an der Venus des Praxiteles; in den Augen wünschte er das Zärtliche und das Reizende, wie an dieser. Die Hände sollten nach der Venus des Alcamenes, eines Schülers des Phidias, gemacht werden; und wenn in Beschreibungen von Schönheiten Hände der Pallas angegeben werden[3]), so ist vermuthlich die Pallas des Phidias, als die berühmteste, zu verstehen; Hände des Polycletus[4]) deuten die schönsten Hände an.

Ueberhaupt stelle man sich die Figuren des hohen Stils gegen die aus dem schönen Stile vor, wie Menschen aus der Heldenzeit, wie des Homerus Helden und Menschen, gegen gesittete Athenienser in dem Flore ihres Staats. Oder um einen Vergleich von etwas Wirklichem zu machen, so würde ich die Werke aus jener Zeit neben dem Demosthenes, und die aus

---

[1]) Plin. L. 34. c. 19.
[2]) Lomaz. Idea della Pitt. p. 15.
[3]) Anthol. L. 7. fol. 276. b. edit. Ald. 1521.
[4]) Ibid. fol. 278. a.

dieser nachfolgenden Zeit neben dem Cicero setzen: der erste reißt uns gleichsam mit Ungestüm fort; der andere führt uns willig mit sich: jener läßt uns nicht Zeit, an die Schönheiten der Ausarbeitung zu gedenken; und in diesem erscheinen sie ungesucht, und breiten sich mit einem allgemeinen Lichte aus über die Gründe des Redners.

Zum zweiten ist hier von der Grazie, als der Eigenschaft des schönen Stils, insbesondere zu handeln. Es bildet sich dieselbe und wohnt in den Geberden, und offenbart sich in der Handlung und Bewegung des Körpers; ja sie äußert sich in dem Wurfe der Kleidung und in dem ganzen Anzuge; von den Künstlern nach dem Phidias, Polycletus, und nach ihren Zeitgenossen, wurde sie mehr, als zuvor, gesucht und erreicht. Der Grund davon muß in der Höhe der Ideen, die diese bildeten, und in der Strenge ihrer Zeichnung liegen, und es verdient dieser Punkt unsere besondere Aufmerksamkeit.

Gedachte große Meister des hohen Stils hatten die Schönheit allein in einer vollkommenen Uebereinstimmung der Theile, und in einem erhobenen Ausdrucke, und mehr das wahrhaftig Schöne, als das Liebliche, gesucht. Da aber nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist, und jenen Künstlern beständig gegenwärtig war, kann gedacht werden, so müssen sich diese Schönheiten allezeit diesem Bilde nähern und sich einander ähnlich und gleichförmig werden: dieses ist die Ursache von der Aehnlichkeit der Köpfe der Niobe und ihrer Töchter, welche unmerklich und nur nach dem Alter und dem Grade der Schönheit in ihnen verschieden ist. Wenn nun der Grundsatz des hohen Stils, wie es scheint, gewesen ist, das Gesicht und den Stand der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit, und entfernt von inneren Empörungen, in einem Gleichgewichte des Gefühls und mit einer friedlichen immer gleichen Seele vorzustellen, so war eine gewisse Grazie nicht gesucht, auch nicht anzubringen. Dieser Ausdruck einer bedeutenden und redenden Stille der Seele aber erfordert einen hohen Verstand: „Denn die Nachahmung des Gewaltsamen kann, wie Plato sagt[1]), auf verschiedene Weise geschehen; aber ein stilles weises Wesen kann weder leicht nachgeahmt, noch das nachgeahmte leicht begriffen werden."

Mit solchen strengen Begriffen der Schönheit fing die Kunst an, wie wohl eingerichtete Staaten mit strengen Gesetzen, groß zu werden. Die nächsten Nachfolger der großen Gesetzgeber in der Kunst verfuhren nicht, wie Solon mit den Gesetzen des Draco; sie gingen nicht von jenen ab; sondern, wie die richtigsten Gesetze durch eine gemäßigte Erklärung brauchbarer und annehmlicher werden, so suchten diese die hohen Schönheiten, die an Statuen ihrer großen Meister wie von der Natur abstracte Ideen, und nach einem Lehrgebäude gebildete Formen waren, näher zur Natur zu führen, und eben dadurch erhielten sie eine größere Mannigfaltigkeit. In diesem Verstande ist die Gratie zu nehmen, welche die Meister des schönen Stils in ihre Werke gelegt haben.

Aber die Grazie, welche, wie die Musen[2]), nur in zwei Namen[3]) bei

[1]) Plato Politico p. 127. l. 43. ed. Bas. 1534.
[2]) conf. Liceti Resp. de quaesit. per epist. p. 66.
[3]) Paus. L. 9. p. 780. l. 13. L. 2. p. 254. l. 28. conf. Eurip. Iphig. Aul. v. 548.

den ältesten Griechen verehrt wurde, scheint, wie die Venus, deren Gespielen jene sind, von verschiedener Natur zu sein. Die eine ist, wie die himmlische Venus, von höherer Geburt und von der Harmonie gebildet, und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Gesetze von dieser sind. Die zweite Grazie ist, wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen: sie ist eine Tochter der Zeit und nur eine Gefolgin der ersten, welche sie ankündigt für diejenigen, die der himmlischen Gratie nicht geweiht sind. Diese läßt sich herunter von ihrer Hoheit und macht sich mit Mildigkeit, ohne Erniedrigung, denen, die ein Auge auf dieselbe werfen, theilhaftig: sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern nicht unerkannt zu bleiben. Jene Gratie aber, eine Gesellin aller Götter[1], scheint sich selbst genugsam und bietet sich nicht an, sondern will gesucht werden; sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen: denn „das Höchste hat," wie Plato sagt[2], „kein Bild." Mit den Weisen allein unterhält sie sich, und dem Pöbel erscheint sie störrisch und unfreundlich; sie verschließt in sich die Bewegungen der Seele und nähert sich der seeligen Stille der göttlichen Natur, von welcher sich die großen Künstler, wie die Alten schreiben, ein Bild zu entwerfen suchten[3]. Die Griechen würden jene Grazie mit der jonischen, und diese mit der dorischen Harmonie verglichen haben.

Diese Grazie in Werken der Kunst scheint schon der göttliche Dichter gekannt zu haben, und er hat dieselbe in dem Bilde der mit dem Vulcanus vermählten schönen und leichtbekleideten Aglaia, oder Thalia[4], vorgestellt, die daher anderswo dessen Mitgehülfin genannt wird[5], nnd arbeitete mit demselben an der Schöpfung der göttlichen Pandora[6]. Dieses war die Grazie, welche Pallas über den Ulysses ausgoß[7], und von welcher der hohe Pindarus singt[8]; dieser Grazie opferten die Künstler des hohen Stils. Mit dem Phidias wirkte sie in Bildung des olympischen Jupiters, auf dessen Fußschemel dieselbe neben dem Jupiter auf dem Wagen der Sonne stand[9]: sie wölbte, wie in dem Urbilde des Künstlers, den stolzen Bogen seiner Augenbrauen mit Liebe und goß Huld und Gnade aus über den Blick seiner Majestät. Sie krönte mit ihren Geschwistern und den Göttinnen der Stunden und der Schönheiten das Haupt der Juno zu Argos[10], als ihr Werk, woran sie sich erkannte, und an welchem sie dem Polycletus die Hand führte. In der Sosandra des Calamis lächelte sie mit Unschuld und Verborgenheit; sie verhüllte sich mit züchtiger Scham in Stirn und Augen und spielte mit ungesuchter Zierde in dem Wurfe ihrer Kleidung. Durch dieselbe wagte sich der Meister der Niobe in das Reich unkörperlicher Ideen und erreichte das Geheimniß, die Todesangst mit der höchsten Schönheit zu vereinigen: er wurde ein Schöpfer

---

[1]) Hom. hymn. in Ven. v. 95.
[2]) Politico, p. 127. l. 43.
[3]) Plato Politicor. ς'. p. 466. l. 34.
[4]) Hom. Il. σ'. v. 382. et Paus. l. c. p. 781. l. 4.
[5]) Plato Politico, p. 123. l. 9.
[6]) Hesiod. Gen. Deor. v. 583.
[7]) Hom. Od. Θ. v. 18.
[8]) Olymp. I. v. 9.
[9]) Paus. L. 5. p. 403. l. 4.
[10]) Id. L. 2. p. 148. l. 15.

reiner Geister und himmlischer Seelen, die keine Begierden der Sinne erwecken, sondern eine anschauliche Betrachtung aller Schönheit wirken; denn sie scheinen nicht zur Leidenschaft gebildet zu sein, sondern dieselbe nur angenommen zu haben.

Die Künstler des schönen Stils gesellten mit der ersten und höchsten Grazie die zweite, und so wie des Homerus Juno den Gürtel der Venus nahm, um dem Jupiter gefälliger und liebenswürdiger zu erscheinen, so suchten diese Meister die hohe Schönheit mit einem sinnlichern Reize zu begleiten, und die Großheit durch eine zuvorkommende Gefälligkeit gleichsam geselliger zu machen. Diese gefälligere Grazie wurde zuerst in der Malerei erzeugt, und durch diese der Bildhauerei mitgetheilt. Parrhasius, der Meister, ist durch dieselbe unsterblich, und der erste, dem sie sich geoffenbaret hat; und einige Zeit nachher erschien sie auch in Marmor und in Erz. Denn von dem Parrhasius, welcher mit dem Phidias zu gleicher Zeit lebte, bis auf den Praxiteles, dessen Werke sich, so viel man weiß, durch eine besondere Grazie[1]) von denen, welche vor ihm gearbeitet worden, unterschieden, ist ein Zwischenraum von einem halben Jahrhundert.

Es ist merkwürdig, daß der Vater dieser Grazie in der Kunst, und Apelles[2]), welchen sich dieselbe völlig eigen gemacht hat und der eigentliche Maler derselben kann genannt werden, so wie er dieselbe insbesondere allein, ohne ihre zwei Gespielinnen gemalt[3]), unter dem wollüstigen Jonischen Himmel und in dem Lande geboren sind, wo der Vater der Dichter einige hundert Jahre vorher mit der höchsten Grazie begabt worden war denn Ephesus war das Vaterland des Parrhasius und des Apelles. Mit einer zärtlichen Empfindung begabet, die ein solcher Himmel einflößt, und von einem Vater, den seine Kunst bekannt gemacht, unterrichtet, kam Parrhasius nach Athen, und wurde ein Freund des Weisen, des Lehrers der Grazie, welcher dieselbe dem Plato und Xenophon entdeckte.

Das Mannigfaltige und die mehrste Verschiedenheit des Ausdrucks that der Harmonie und der Großheit in dem schönen Stile keinen Eintrag: die Seele äußerte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers und trat niemals mit Ungestüm hervor. In Vorstellung des Leidens bleibt die größte Pein verschlossen, wie im Laocoon, und die Freude schwebt wie eine sanfte Luft, die kaum die Blätter rührt, auf dem Gesichte einer Bacchante, auf Münzen der Insel Naxus. Die Kunst philosophirte mit den Leidenschaften, wie Aristoteles von der Vernunft sagt.

Hätte sich der hohe Stil der Kunst nicht bis auf die unausgeführte Form junger Kinder herunter gelassen, und hätten die Künstler dieses Stils, deren vornehmste Betrachtung auf die vollkommenen Gewächse gerichtet war, sich in der überflüssigen Fleischigkeit nicht gezeigt, wie wir gleichwohl nicht wissen, so ist hingegen gewiß, daß ihre Nachfolger im schönen Stile, da sie das Zärtliche und Gefällige gesucht, auch die kindliche Natur einen Vorwurf ihrer Kunst sein lassen. Aristides, welcher eine todte Mutter mit ihrem säugenden Kinde an der Brust malte[4]), wird auch ein mit Milch genährtes Kind gemacht haben. Die Liebe ist auf den

---

[1]) Lucian. Imag. p. 463. seq.
[2]) Plin. l. 35. c. 6. n. 10.
[3]) Pausan. p. 781. l. ult.
[4]) Plin. L. 35. c. 36. n. 19.

ältesten geschnittenen Steinen nicht als ein junges Kind, sondern in der Natur eines Knaben gebildet, wie dieselbe auf einem schönen Steine des Commendators Vettori zu Rom erscheint[1]). Nach der Form der Buchstaben in dem Namen des Künstlers ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ, ist es einer der ältesten Steine mit dem Namen des Künstlers. Die Liebe ist auf demselben liegend mit aufgerichtetem Leibe als spielend vorgestellt und mit großen Adlersflügeln, nach der Idea des hohen Alterthums fast an allen Göttern, nebst einer offenen Muschel von zwei Schalen. Die Künstler nach dem Phrygillus, wie Solon und Tryphon, haben der Liebe eine mehr kindische Natur und kürzere Flügel gegeben; und in dieser Gestalt, und nach Art Fiamingischer Kinder sieht man die Liebe auf unzähligen geschnittenen Steinen. Eben so geformt sind die Kinder auf herculanischen Gemälden und sonderlich auf einem schwarzen Grunde von gleicher Größe mit den schönen tanzenden weiblichen Figuren. Unter den schönsten Kindern von Marmor in Rom, welche die Liebe vorstellen, sind zwei im Hause Massini, einer im Palaste Verospi, ein schlafender Cupido in der Villa Albani, nebst dem Kinde im Campidoglio, welches mit einem Schwan spielt[2]); und diese allein können darthun, wie glücklich die alten Künstler in Nachahmung der kindlichen Natur gewesen. Es sind auch außerdem viele wahrhaftig schöne Kinderköpfe übrig. Das allerschönste Kind aber, welches sich, wiewohl verstümmelt, aus dem Alterthume erhalten hat, ist ein kindlicher Satyr, ungefähr von einem Jahre, in Lebensgröße, in der Villa Albani: es ist eine erhobene Arbeit, aber so, daß beinahe die ganze Figur freiliegt. Dieses Kind ist mit Epheu bekränzt und trinkt, vermuthlich aus einem Schlauche, welcher aber mangelt, mit solcher Begierde und Wollust, daß die Augäpfel ganz aufwärts gedreht sind und nur eine Spur von dem tief gearbeiteten Sterne zu sehen ist. Dieses Stück wurde, nebst dem schönen Icarus, dem Dädalus die Flügel anlegt, ebenfalls stark erhoben gearbeitet, an dem Fuße des Palatinischen Berges, auf der Seite des Circus Maximus, entdeckt. Ein bekanntes Vorurtheil, welches sich gleichsam, ich weis nicht wie, zur Wahrheit gemacht, daß die alten Künstler in Bildung der Kinder, weit unter den neuern sind, würde also dadurch widerlegt.

Dieser schöne Stil der griechischen Kunst hat noch eine geraume Zeit nach Alexander dem Großen in verschiedenen Künstlern, die bekannt sind, geblüht, und man kann dieses auch aus Werken in Marmor, welche im zweiten Theile angeführt werden, ingleichen aus Münzen, schließen.

IV. Der Stil der Nachahmer und die Abnahme und Fall der Kunst.

Da nun die Verhältnisse und die Formen der Schönheit von den Künstlern des Alterthums auf das höchste ausstudirt, und die Umrisse der Figuren so bestimmt waren, daß man ohne Fehler weder herausgehen, noch hinein lenken konnte, so war der Begriff der Schönheit nicht höher zu treiben. Es mußte also die Kunst, in welcher, wie in allen Wirkungen der Natur, kein fester Punkt zu denken ist, da sie nicht weiter hinausging, zurück gehen. Die Vorstellungen der Götter und Helden waren in allen möglichen Arten und Stellungen gebildet, und es wurde schwer, neue zu

[1]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 137.
[2]) Mus. Capit. T. 3. tav. 64.

erdenken, wodurch also der Nachahmung der Weg geöffnet wurde. Diese schränkt den Geist ein, und wenn es nicht möglich schien, einen Praxiteles und Apelles zu übertreffen, so wurde es schwer, dieselben zu erreichen, und der Nachahmer ist alle Zeit unter dem Nachgeahmten geblieben. Es wird auch der Kunst, wie der Weltweisheit, ergangen sein, daß, so wie hier, also auch unter den Künstlern Eclectici oder Sammler aufstanden, die, aus Mangel eigener Kräfte, das einzelne Schöne aus vielen in eins zu vereinigen suchten. Aber so wie die Eclectici nur als Copisten von Weltweisen besonderer Schulen anzusehen sind, und wenig oder nichts ursprüngliches hervorgebracht haben, so war auch in der Kunst, wenn man eben den Weg nahm, nichts ganzes, eigenes und übereinstimmendes zu erwarten; und wie durch Auszüge aus großen Schriften der Alten diese verloren gingen, so werden durch die Werke der Sammler in der Kunst die großen ursprünglichen Werke vernachlässigt worden sein. Die Nachahmung beförderte den Mangel eigener Wissenschaft, wodurch die Zeichnung furchtsam wurde, und was der Wissenschaft abging, suchte man durch Fleiß zu ersetzen, welcher sich nach und nach in Kleinigkeiten zeigte, die in den blühenden Zeiten der Kunst übergangen und dem großen Stile nachtheilig geachtet worden sind. Hier gilt, was Quintilianus sagt[1]), daß viele Künstler besser, als Phidias, die Zierrathen an seinem Jupiter würden gearbeitet haben. Es wurden daher durch die Bemühung, alle vermeinte Härte zu vermeiden, und alles weich und sanft zu machen, die Theile, welche von den vorigen Künstlern mächtig angedeutet waren, runder, aber stumpf, lieblicher, aber unbedeutender. Auf eben diesem Wege ist zu allen Zeiten auch das Verderbniß in der Schreibart eingeschlichen, und die Musik verließ das Männliche[2]), und verfiel, wie die Kunst, in das Weibische; in dem Gekünstelten verliert sich oft das Gute eben dadurch, weil man immer das Bessere will.

Die Künstler fingen nicht lange vor und unter den Kaisern an, in Marmor sich sonderlich auf Ausarbeitung freihängender Haarlocken zu legen, und sie deuteten auch die Haare der Augenbrauen an, aber nur an Portrait-Köpfen, welches vorher in Marmor gar nicht, wohl aber in Erz geschah. An einem der schönsten Köpfe eines jungen Menschen von Erz in Lebensgröße (welches ein völliges Brustbild ist), in dem königlichen Museo zu Portici, welcher einen Held vorzustellen scheint, von einem Athenienſischen Künstler, Apollonius, des Archias Sohn[3]), gearbeitet,

---

[1]) Instit. Orat. L. 2. c. 3.

[2]) Plutarch. de Mus. p. 2081. l. 22.

[3]) Die Inschrift ist: *ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΑΡΧΙΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΗΣΕ;* nicht *ΑΡΧΗΟΥ*, wie Bayardi (Catal. de Monum. d'Ercol. p. 170.) gelesen hat, auch nicht *ΕΠΟΙΗΣΕ*, wie Martorelli (de Regia Theca Calamar. L. 2. c. 5. p. 426.) liest. Der erste hält *ΕΠΟΗΣΕ*, welches *ΕΠΟΙΗΣΕ* heißen sollte, für eine sehr alte Schreibart, welches aber nur in sofern wahr ist, als es eine Form, von einem alten Aeolischen Verbo *ποέω* (conf. Chishull. ad Inscr. Sig. p. 39.) genommen ist. Es findet sich unterdessen dieses Verbum bei einigen Dichtern (Aristoph. Equit. Act. 1. Sc. 3. Theocrit. Idyl. 10. v. 38.), und eben wie oben gesetzt, in der Inschrift der mediceischen Venus, und in einer Inschrift in der Capelle des Pontanus zu Neapel (Sarno Vit. Pontan. p. 97.), welche unstreitig von später Zeit ist. Ferner habe ich dieses Wort in folgender

sind die Augenbrauen auf dem scharfgefaltenen Augenknochen sanft eingegraben. Dieses Brustbild aber, nebst dem weiblichen Brustbilde von gleicher Größe, sind ohne Zweifel in guter Zeit der Kunst gemacht. Aber so wie schon in den ältesten Zeiten, und vor dem Phidias, das Licht in den Augen auf Münzen angedeutet wurde, so wurde auch in Erz überhaupt mehr, als in Marmor, gekünstelt. An männlichen idealischen Köpfen aber fing man dieses früher, als an weiblichen, an; auch jener Kopf von Erz, welcher von der Hand eines und eben desselben Künstlers zu sein scheint, hat die Augenbrauen, nach der alten Art, mit einem scharfen Bogen gezogen.

Der Verfall der Kunst mußte nothwendig durch Vergleichung mit den Werken der höchsten und schönsten Zeit merklich werden, und es ist zu glauben, daß einige Künstler gesucht haben, zu der großen Manier ihrer Vorfahren zurück zu kehren. Auf diesem Wege kann es geschehen sein, so wie die Dinge in der Welt vielmals im Cirkel gehen und dahin zurück kehren, wo sie angefangen haben, daß die Künstler sich bemühten, den ältern Stil nachzuahmen, welcher durch die wenig ausschweifenden Umrisse der äpyptischen Arbeit nahe kommt. Diese Muthmaßung veranlaßt eine dunkle Anzeige des Petronius[1]), welche auf die Kunst zu seiner Zeit geht, und über deren Erklärung man sich noch nicht hat vergleichen können. Da dieser Scribent von den Ursachen des Verfalls der Beredsamkeit redet, beklagt er zugleich das Schicksal der Kunst, die sich durch einen ägyptischen Stil verdorben, welcher, nach dem eigentlichen Ausdrucke der Worte zu übersetzen, ins enge zusammen bringt oder zieht. Ich glaube hier eine von den Eigenschaften und Kennzeichen des ägyptischen Stils zu finden; und wenn diese Erklärung stattfände, so wären die Künstler um die Zeit des Petronius und vorher auf eine trockene, magere und kleinliche Art im Zeichnen und Ausführen gefallen. Diesem zufolge könnte man voraussetzen, daß, da nach dem natürlichen Lauf der Dinge, auf ein äußerstes das ihm entgegen gesetzte zu folgen pflegt, der magere und dem ägyptischen ähnliche Stil die Verbesserung eines übertriebenen Schwulstes sein sollen. Man könnte hier den Farnesischen Hercules anführen, an welchem alle Muskeln schwülstiger sind, als es die gesunde Zeichnung lehrt.

Inschrift in den Handschriften des Fulvius Ursinus in der vaticanischen Bibliothek:

ϹΟΛΩΝ
ΔΙΔΥΜΟΥ
ΤΥΧΗΤΙ
ЄΠΟΗϹЄ
ΜΝΗΜΗϹ
ΧΑΡΙΝ.

Es ist auch in einer andern Inschrift in der Villa Altiere, und in dem Werke des Herrn Grafen Caylus (Rec. d'Antiq. T. 2. pl. 75. l. 8.). Also ist es nicht ganz ungewöhnlich, wie es Gori (Mus. Flor. T. 3. p. 35.) findet, und ist noch weniger ein so großer Fehler, daß Mariette (Pier. grav. T. 1. p. 102.) daher die Inschrift der mediceischen Venus für untergeschoben erklären wollen.

[1]) Satyr. c. 2. p. 13. ed. Burm.

Einen diesem entgegengesetzten Stil könnte man in einigen erhobenen Arbeiten finden, welche wegen einiger Härte und Steife der Figuren für etrurisch, oder für altgriechisch zu halten wären, wenn es andere Anzeigen erlaubten. Ich will zum Beispiel eins von denselben in der Villa Albani anführen, welches über der Vorrede dieser Schrift in Kupfer gestochen steht. Dieses Werk stellt vier weibliche bekleidete Göttinnen gleichsam in Procession vor, unter welchen die letztere einen langen Scepter trägt, die mittlere, welches Diana ist, hat den Bogen und den Köcher auf der Schulter hängen, und trägt eine Fackel; sie faßt an den Mantel der ersten, welches eine Muse ist und auf dem Psalter spielt und mit der einen Hand eine Schaale hält, in welche eine Victoria, neben einem Altar stehend, eine Libation ausgießt. Dem ersten Anblicke nach könnte es ein etrurischer Stil scheinen, welchem aber die Bauart des Tempels widerspricht. Es scheint also, daß dieses Werk eine Arbeit sei, in welcher ein griechischer Meister, nicht aus der älteren Zeit, den Stil derselben nachahmen wollen. Es finden sich in eben der Villa vier andere diesem ähnliche erhobene Arbeiten von eben derselben Vorstellung. Das eng zusammengezogene gefiel sogar in der Tracht der Kleidung selbiger Zeit; denn da vorher die Redner zu Rom in einem Gewande mit prächtigen großen Falten auftraten, so geschah dieses unter dem Vespasianus in einem engen und nahe anliegenden Rocke[1]: zu Plinius Zeiten fing man an, männliche Statuen mit einem engen Kleide (paenula) vorzustellen[2].

Man könnte auch die Klage des Petronius auf die häufigen Figuren ägyptischer Gottheiten deuten, welches damals der herrschende Aberglaube in Rom war, so daß die Maler, wie Juvenalis sagt, von Bildern der Isis lebten. Durch diese Arbeit der Künstler in dergleichen Figuren könnte sich ein Stil, welcher den ägyptischen Figuren ähnlich war, auch in andern Werken eingeschlichen haben. Es finden sich noch jetzt einige Statuen der Isis völlig auf etrurische Art gekleidet, die aus offenbaren Zeichen von der Kaiser Zeiten sind; ich kann untern andern eine in Lebensgröße im Palaste Barberini anführen. Diese Meinung wird diejenigen nicht befremden, welche wissen, daß durch einen einzigen Menschen, wie Bernini ist, ein Verderbniß in der Kunst bis jetzt eingeführt worden; um so viel mehr könnte dieses durch viele, oder durch den größten Theil der Künstler geschehen sein, die in ägyptischen Figuren arbeiteten.

Man kann aber hier nicht behutsam genug gehen in Beurtheilung des Alters der Arbeit; und eine Figur, welche etrurisch oder aus der ältern Zeit der Kunst unter den Griechen scheint, ist es nicht alle Zeit. Es kann dieselbe eine Copie oder Nachahmung älterer Werke sein, welche vielen griechischen Künstlern alle Zeit zum Muster dienten[3]), wie auch vom angeführten erhobenen Werke könnte gesagt werden. Oder wenn es göttliche Figuren sind, die aus andern Zeichen und Gründen das Alterthum, welches sie zeigen, nicht haben können, so scheint der ältere Stil etwas angenommenes zu sein, zu Erweckung größerer Ehrfurcht. Denn wie die Härte in der Bildung und in dem Klange der Worte, nach dem

---

[1]) Dialog. de corrupt. eloq. c. 39.
[2]) L. 34. c. 10.
[3]) Excerpt. ex Nic. Damasc. p. 514. v. Τελχῖνες.

Urtheile eines alten Scribenten[1]), der Rede eine Größe giebt, so macht die Härte und Strenge des älteren Stils eine ähnliche Wirkung in der Kunst. Dieses ist nicht allein von dem Umrisse der Figur zu verstehen, sondern auch von der Kleidung und von der Tracht der Haare und des Bartes, wie sie an den etrurischen und an den ältern griechischen Figuren sind. Ein Jupiter erweckt in solcher Gestalt gleichsam mehr Ehrfurcht und erhält mehr Ursprünglichkeit; und so war die Figur desselben mit der Inschrift[2]), IOVI EXSVPERANTISSIMO, welche aber, wie ein Jeder urtheilen kann, nicht von den ältesten ist. Eben diese Beschaffenheit kann es mit dem Kopfe der Pallas, von der Hand des Aspasius, haben[3]), an welchem der Stil einer Zeit ähnlich ist, die älter scheint, als diejenige, welche die Form der Buchstaben in dem Namen des Künstlers andeutet. Es muthmaßet daher auch Gori[4]), daß der griechische Meister desselben etwa eine etrurische Figur vor Augen müsse gehabt haben. Die Hoffnung findet sich sehr oft in dem ältesten Stile vorgestellt, wie auf einer Münze Kaisers Philippus des Aelteren[5]), so wie auch eine Hoffnung von Marmor in der Villa Ludovisi ist[6]); und auf drei geschnittenen Steinen des Stoßischen Musei ist dieselbe jenen ähnlich. Man kann hier zum Beispiele die auf van Dykische Art gekleidete Portraits anführen, welche Tracht noch jetzt von Engländern beliebt wird, und auch dem Künstler sowohl, als der gemalten Person, weit vortheilhafter ist, als die heutige gezwungene Kleidung.

Ebenso verhält es sich mit den sogenannten Köpfen des Plato, welche nichts anderes, als Köpfe von Hermen sind, denen man mehrentheils eine Gestalt gegeben, wie man sich etwa die Steine, auf welche die ersten Köpfe gesetzt wurden, vorstellte: es hängen auf beiden Seiten insgemein Haarstrippen herunter, wie an den etrurischen Figuren. Der schönste von solchen Köpfen in Marmor ging etwa vor fünf Jahren aus Rom nach Sicilien. Vollkommen ähnlich und gleich ist demselben der Kopf einer männlichen bekleideten Statue von neun Palmen hoch, welche im Frühlinge des 1761. Jahres nebst vier weiblichen angeführten Caryatiden bei Monte Porzio (wo, besage einiger vorher entdeckten Inschriften, eine Villa des Hauses Portia war) gefunden wurde. Die Statue hat ein Unterkleid von leichtem Zeuge, welches die gehäuften kleinen Falten anzeigen, in welche es bis auf die Füße herunter hängt, und über dasselbe einen Mantel von Tuch, unter dem rechten Arme über die linke Schulter geschlagen, so daß der linke Arm, welcher auf die Hüfte gestützt ist, bedeckt

---

1) Demetr. Phal. de elocut. p. 26. 26. l. 19.

2) Spon. Misc. Sect. 3. p. 71. conf. Descr. des Pier. gr. du Cap. de Stosch. p. 46.

3) Stosch. Pier, gr pl. 13.

4) Mus. Etr. p. 91.

5) Pedrusi Ces. T. 6. tav. 6., wo aber das Kupfer einen unrichtigen Begriff giebt.

6) Auf der Base dieser Figur steht folgende von mir anderwärts (Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 302) zuerst bekannt gemachte Inschrift:

Q. AQVILIVS. DIONYSIVS. ET.
NONIA. FAVSTINA. SPEM. RE
STITVERVNT.

bleibt. Auf dem Rande des über die Schulter geworfenen Theils des Mantels steht der Name CÀPΔÀNÀΠΑΛΛΟC, geschrieben mit zwei Lamda (λ), wider die gewöhnliche Schreibart. Dieser Buchstabe aber findet sich auch anderwärts überflüssig und doppelt, wie auf einer seltenen Münze[1]) der Stadt Magnesia in Erz, mit der Inschrift: *ΜΑΓΝΗΤ ΠΟΛΛΙΣ*, anstatt *ΠΟΛΙΣ*. Es ist hier kein anderer, als der bekannte König in Assyrien zu verstehen, welchen aber diese Statue nicht vorstellen kann, und dieses aus mehr, als aus einem Grunde: es wird hier genug sein, zu sagen, daß derselbe, nach dem Herodotus, ohne Bart und beständig geschoren war, da die Statue einen langen Bart hat. Es zeugt dieselbe von guten Zeiten der Kunst, und allem Ansehen nach ist sie nicht unter den römischen Kaisern gemacht[2]). Die vier Caryatiden, welche von mehrern übrig geblieben, haben vermuthlich ein Gesims eines Zimmers getragen; denn auf ihren Köpfen ist eine erhöhte Rundung, in welchem Rande ein Capitäl oder Korb wird gestanden haben.

Daß der Stil der Kunst in den letzten Zeiten von dem alten sehr verschieden gewesen, deutet unter andern Pausanias an, wenn er sagt[3]), daß eine Priesterin der Leucippiden, das ist, der Phoebe und der Hilaira, von einer von beiden Statuen, weil sie gemeint, dieselbe schöner zu machen, den alten Kopf abnehmen und ihr einen neuen Kopf an dessen Stelle machen lassen, welcher, wie er sagt, „nach der heutigen Kunst gearbeitet war." Man könnte diesen Stil den kleinlichen oder den platten nennen; denn was an den alten Figuren mächtig und erhaben war, wurde jetzt stumpf und niedrig gehalten. Es ist aber über diesen Stil nicht aus Statuen zu urtheilen, die durch den Kopf ihre Benennung bekommen haben.

---

[1]) Diese Münze findet sich in dem Museo Herrn Joh. Casanova, Königl. Pohln. pensionirten Malers zu Rom, über dessen seltene und einzige Münze ich eine Erläuterung unter Händen habe.

[2]) Ueber die Form der Buchstaben finden sich einige Anmerkungen zu machen. Die Buchstaben, welche oben einen Winkel machen, haben die eine Linie hervorspringen; und so gezogen kommen sie vor auf Inschriften, auch auf irdenen Lampen (Passeri Lucern. T. 1. tab. 24.). Der hervorspringende Stab an denselben aber ist bisher für ein Kennzeichen späterer Zeiten (Baudelot Utilité des voy. T. 2. p. 127.), etwa von den Antoninern, gehalten worden: folglich könnte die Statue nicht so alt sein, als sie es nach der Kunst scheint. Es finden sich aber in den herculanischen Papieren und auf einem Stücke Mauerwerk daselbst (Pitt. Ercul. T. 2. p. 221.), die Buchstaben auf eben die Art geformt, und unter andern in der Abhandlung des Philodemus von der Redekunst, welcher mit dem Cicero zu gleicher Zeit lebte, und diese seine Schrift scheint aus den vielen Verbesserungen und Aenderungen die eigene Handschrift dieses epicurischen Philosophen zu sein. Es waren also griechische Buchstaben mit hervorspringenden Stäben schon zur Zeit der römischen Republik üblich. Von den herculanischen Buchstaben kann man sich einen Begriff machen aus drei Stücken von eben dergleichen Papier in der Kaiserl. Bibliothek zu Wien (Lambec. Comment. Bibl. Vindob. T. 8. p. 411.); diese sind jenen völlig ähnlich, mit dem Unterschiede, daß die wienerischen etwa um eine Linie größer sind.

[3]) L. 3. p. 247. Dem letzten französischen Uebersetzer des Pausanias sind hier seine Moden eingefallen, und er hat einen Kopf verstanden „nach der heutigen Mode".

Da sich endlich die Kunst immer mehr zu ihrem Fall neigte, und da auch, wegen der Menge alter Statuen, weniger in Vergleichung der vorigen Zeit gemacht wurden, so war der Künstler vornehmstes Werk, Köpfe und und Brustbilder, oder was man Portraits nennt, zu machen, und die letzte Zeit bis auf den Untergang der Kunst hat sich vornehmlich hierin gezeigt. Daher muß es nicht so außerordentlich, wie es vielen vorkommt, scheinen, erträgliche, ja zum Theil schöne Köpfe des Macrinus, des Septimius Severus, und des Caracalla, wie der Farnesische ist, zu sehen: denn der Werth desselben besteht allein im Fleiße. Vielleicht hätte Lysippus den Kopf des Caracalla nicht viel besser machen können; aber der Meister desselben konnte keine Figur, wie Lysippus, machen; dieses ward er Unterschied.

Man glaubt eine besondere Kunst in starken hervorliegenden Adern, wider den Begriff der Alten, zu zeigen, und an dem Bogen Kaisers Septimius hat man solche Adern auch an den Händen weiblicher idealischer Figuren, wie die Victorien sind, welche Trophäen tragen, nicht wollen mangeln lassen; als wenn die Stärke, welche vom Cicero als eine allgemeine Eigenschaft vollkommener Hände angegeben wird, sich auch auf weibliche Hände erstreckte, und auf vorbesagte Weise müßte ausgedrückt werden. An den Stücken der colossalischen Statuen im Campidoglio, welche von einem Apollo sein sollen, sind die Adern oben ungemein sanft angedeutet.

Die mehrsten Begräbnißurnen sind aus dieser letzten Zeit der Kunst, und also auch die mehrsten erhobenen Arbeiten; denn diese sind von solchen viereckig länglichen Urnen abgesägt. Einige erhobene Werke, die besonders gearbeitet sind, unterscheiden sich durch einen erhobenen Rand oder Vorsprung umher. Die mehrsten Begräbnißurnen wurden voraus und auf den Kauf gemacht, wie die Vorstellungen auf denselben zu glauben veranlassen, als welche mit der Person des Verstorbenen, oder mit der Inschrift, nichts zu schaffen haben. Unter andern ist eine solche beschäftigte Urne in der Villa Albani; auf deren vordern Seite, in drei Felder getheilt, ist auf dem zur Rechten Ulysses an den Mastbaum seines Schiffs gebunden vorgestellt, aus Furcht vor dem Gesange der Sirenen, von welchen die eine die Leyer spielt, die andere die Flöte, und die dritte singt, und hält ein gerolltes Blatt in der Hand. Sie haben Vögelfüße, wie gewöhnlich; daß besondere aber ist, daß sie alle drei einen Mantel umgeworfen haben. Zur Linken sitzen Philosophen in Unterredung. Auf dem mittlern Felde ist folgende Inschrift, welche nicht im geringsten auf die Vorstellung zielt, und ist noch nicht bekannt gemacht:

ΑΘΑΝΑΘΩΝ ΜΕΡΟΠΩΝ
ΟΥΔΕΙϹ· ΕΦΥ· ΤΟΥΔΕ· ϹΕΒΗΡΑ
ΘΗϹΕΥϹ· ΑΙΑΚΙΔΑΙ
ΜΑΡΤΥΡΕϹ· ΕΙϹΙ. ΛΟΓΟΥ
ΑΥΧΩ. ϹΩΦΡΟΝΑ. ΤΥΝΒΟϹ· Ε
ΜΑΙϹ· ΛΑΓΟΝΕϹϹΙ· ϹΕΒΗΡΑΝ
ΚΟΥΡΗΝ· ϹΤΡΥΜΟΝΙΟΥ· ΠΑΙ
ΔΟϹ· ΑΜΥΜΟΝ ΕΧΩΝ.
ΟΙΗΝ· ΟΥΚ· ΗΝΕΙΚΕ· ΠΟΛΥϹ
ΒΙΟϹ. ΟΥΔΕ. ΤΙϹ. ΟΥΠΩ
ΕϹΧΕ ΤΑΦΟϹ· ΧΡΗϹΤΗΝ
ΑΛΛΟϹ· ΥΦ ΗΕΛΙΩΙ

I. Von dem guten Geschmacke, welcher sich auch in dem Verfalle der Kunst erhalten hat.

Es bleibt im übrigen dem Alterthume bis zum Falle der Kunst der Ruhm eigen, daß es sich seiner Größe bewußt geblieben; der Geist ihrer Väter war nicht gänzlich von ihnen gewichen, und auch mittelmäßige Werke der letzten Zeit sind noch nach den Grundsätzen der großen Meister gearbeitet. Die Köpfe haben den allgemeinen Begriff von der alten Schönheit behalten, und im Stande, Handlung und Anzuge der Figuren offenbart sich immer die Spur einer reinen Wahrheit und Einfalt. Die gezierte Zierlichkeit, eine erzwungene und übel verstandene Grazie, die übertriebene und verdrehte Gelenksamkeit, wovon auch die besten Werke neuerer Bildhauer ihr Theil haben, hat die Sinne der Alten niemals geblendet. Ja wir finden, wenn man aus dem Haarputze schließen kann, einige treffliche Statuen aus dem dritten Jahrhunderte, welche als Copien anzusehen sind, die nach ältern Werken gearbeitet worden. Von dieser Art sind zwei Venus in Lebensgröße in dem Garten hinter dem Palaste Farnese, mit ihren eigenen Köpfen; die eine mit einem schönen Kopfe der Venus, die andere mit einem Kopfe einer Frau vom Stande, aus gedachtem Jahrhunderte, und beide Köpfe haben einerlei Haaraufsatz. Eine schlechtere Venus von eben der Größe ist im Belvedere, deren Haarputz jenen ähnlich ist und dem weiblichen Geschlechte aus dieser Zeit eigen war. Ein Apollo, in der Villa Negroni, in dem Alter und in der Größe eines jungen Menschen von funfzehn Jahren, kann unter die schönen jugendlichen Figuren in Rom gezählt werden; aber der eigene Kopf desselben stellt keinen Apollo vor, sondern etwa einen kaiserlichen Prinzen aus eben der Zeit. Es fanden sich also noch einige Künstler, welche ältere und schöne Figuren sehr gut nach zu arbeiten verstanden.

Ich schließe das dritte Stück dieses Capitels mit einem ganz außerordentlichen Denkmale im Campidoglio aus einer Art von Basalt. Es stellt einen großen sitzenden Affen vor, dessen vordere Füße auf den Knien der hinteren Füße ruhen, und wovon der Kopf verloren gegangen ist. Auf der Base dieser Figur steht auf der rechten Seite in griechischer Schrift eingehauen: „Phidias und Ammonius, Söhne des Phidias, haben es gemacht[1])". Diese Inschrift, welche von wenigen bemerkt worden, war in dem geschriebenen Verzeichnisse, aus welchem Reinesius dieselbe genommen, leichthin angegeben, ohne das Werk anzuzeigen, woran sie steht, und könnte ohne offenbare Kennzeichen ihres Alterthums für untergeschoben angesehen werden. Dieses dem Scheine nach verächtliche Werk kann durch die Schrift auf demselben Aufmerksamkeit erwecken, und ich will meine Muthmaßung mittheilen.

Es hatte sich eine Colonie von Griechen in Afrika niedergelassen, die Pithecusä in ihrer Sprache hießen, von der Menge Affen in diesen Gegenden. Diodorus sagt[2]), daß dieses Thier heilig von ihnen gehalten und, wie die Hunde in Aegypten, verehrt worden. Die Affen liefen frei in ihre Wohnungen und nahmen, was ihnen gefiel; ja diese Griechen nannten ihre Kinder nach denselben, weil sie den Thieren, wie sonst den Göttern,

---

[1]) Reines. Inscr. Class. 2. n. 62. et ex eo Cuper. Apotheos. Hom. p. 134.
[2]) Hist. L. 20. p. 793.

gewisse Ehrenbenennungen werden beigelegt haben. Ich bilde mir ein, daß der Affe im Campidoglio ein Vorwurf der Verehrung unter den pithecusischen Griechen gewesen sei; wenigstens sehe ich keinen andern Weg, ein solches Ungeheuer in der Kunst mit Namen griechischer Bildhauer zu reimen; Phidias und Ammonius werden diese Kunst unter diesen barbarischen Griechen geübt haben. Da Agathocles, König in Sicilien, die Carthaginenser in Afrika heimsuchte, drang dessen Feldherr Eumarus bis in das Land dieser Griechen hindurch und eroberte und zerstörte eine von ihren Städten. Annehmen zu wollen, daß dieser göttlich verehrte Affe damals, als etwas außerordentliches unter Griechen, zum Denkmale weggeführt worden, giebt die Form der Buchstaben nicht zu, als welche spätere und den herculanischen ähnliche Züge hat. Es wäre also zu glauben, daß dieses Werk lange hernach gemacht und vielleicht unter den Kaisern aus dem Lande dieses Volks nach Rom geführt worden; und dieses machen ein paar Worte einer lateinischen Inschrift auf der linken Seite der Base wahrscheinlich. Es war dieselbe in vier Zeilen gefaßt, und man liest, außer den Spuren, welche sich von denselben zeigen, nur noch die Worte: SFPT· QVE· COS· Dieses griechische Geschlecht in Afrika hätte also, diesem zu Folge, noch um die Zeit unsers Geschichtschreibers bestanden und sich bei seinem Aberglauben bis dahin erhalten. Ich merke hier bei Gelegenheit eine weibliche Statue von Marmor an, in der Gallerie zu Versailles, welche für eine Vestale gehalten wird, und von welcher man vorgiebt, daß sie zu Bengazi, der vermeinten numidischen Hauptstadt Barca, gefunden worden.

Um das obige dieses dritten Stücks zu wiederholen und zusammen zu fassen, so wird man in der Kunst der Griechen, sonderlich in der Bildhauerei, vier Stufen des Stils setzen, nämlich den geraden und harten, den großen und eckigen, den schönen und fließenden, und den Stil der Nachahmer. Der erste wird mehrentheils gedauert haben bis auf den Phidias, der zweite bis auf den Praxiteles, Lysippus und Apelles, der dritte wird mit dieser ihrer Schule abgenommen haben, und der vierte währte bis zu dem Falle der Kunst. Es hat sich dieselbe in ihrem höchsten Flore nicht lange erhalten; denn es werden, von den Zeiten des Pericles bis auf Alexanders Tode, mit welchem sich die Herrlichkeit der Kunst anfing zu neigen, etwa hundertundzwanzig Jahre sein. Das Schicksal der Kunst überhaupt in neuern Zeiten ist, in Absicht der Perioden, dem im Alterthume gleich: es sind ebenfalls vier Haupt-Veränderungen in derselben vorgegangen, nur mit diesem Unterschiede, daß die Kunst nicht nach und nach, wie bei den Griechen, von ihrer Höhe heruntersank, sondern sobald sie den ihr damals möglichen Grad der Höhe in zwei großen Männern erreicht hatte, (ich rede hier allein von der Zeichnung) so fiel sie mit einmal plötzlich wieder herunter. Der Stil war trocken und steif bis auf Michael Angelo und Raphael; auf diesen beiden Männern besteht die Höhe der Kunst in ihrer Wiederherstellung; nach einem Zwischenraume, in welchem der üble Geschmack regierte, kam der Stil der Nachahmer; dieses waren die Caracci und ihre Schule, mit deren Folge; und dieser Periode geht bis auf Carl Maratta. Ist aber die Rede von der Bildhauerei insbesondere, so ist die Geschichte derselben sehr kurz. Sie blühte in Michael Angelo und Sansovina, und endigte mit ihnen; Algardi, Fiamingo und Rusconi kamen über hundert Jahre nachher.

---

[1]) Nouv. Merc. de France, a. 1729. Ianv. p. 64.

Viertes Stück.

Von dem mechanischen Theile der griechischen Bildhauerei.

I. Von der verschiedenen Materie, in welcher die griechischen Bildhauer gearbeitet haben.

Endlich folgt, nach Anzeige der Ursachen des Vorzuges der griechischen Kunst und zweitens des Anfangs und des Wesentlichen derselben, nebst der Untersuchung des Wachsthums und des Falls der Kunst, das vierte Stück dieses Capitels, welches die Betrachtung des mechanischen Theils derselben enthält. Dieser Theil der Kunst begreift erstlich die Materie, in welcher die griechischen Bildhauer gearbeitet haben, und zum zweiten die Art der Ausarbeitung selbst.

Von der verschiedenen Materie zu Statuen der Griechen sowohl, als anderer Völker, ist überhaupt im ersten Capitel eine historische Anzeige gegeben worden; hier ist insbesondere von dem Marmor zu reden. Garofalo hat in einem besondern Werke von den verschiedenen Arten Marmor, deren die alten Scribenten gedenken, mit umständlicher Anführung aller Stellen, welche er finden können, nebst ihrer Uebersetzung, gehandelt, und dessen Arbeit wird vornehmlich von denen geschätzt, die bloß auf die Belesenheit gehen; mit aller Mühe aber, die er sich gegeben hat, lehrt er nicht, worin der Werth des schönsten Marmors bestehe, und es sind demselben viel merkwürdige Stellen alter Scribenten unbekannt geblieben.

Es ist bekannt, daß die Antiquarii, wenn sie den Werth einer Statue, oder ihre Materie, erheben wollen, sagen, daß sie von parischem Marmor sei, und Ficoroni zeigt nicht leicht eine Statue oder eine Säule an, die er nicht für parischen Marmor hält. Dieses ist aber wie ein angenommenes und geschwornes Handwerks-Wort, und wenn es etwa zutrifft, daß es wirklich dieser Marmor wäre, so ist es Zufall ohne Kenntniß. Woher Belon wissen wollen, daß die Pyramide, oder das Grabmal des Cestius, aus Marmor von Thasus sei[1]), ist mir unbekannt.

Die vorzüglichsten Arten des griechischen weißen Marmors sind der parische, von den Griechen auch λύγδινος (von dem Gebirge Lygdos in der Insel Paros[2]) genannt, und der penthelische, dessen Plinius[3]) keine Meldung thut, welcher bei Athen gebrochen wurde; und aus diesem waren zehn Figuren gegen eine aus jenem gearbeitet, wie die Anzeigen des Pausanias darthun können. Den Unterschied dieser beiden Arten aber wissen wir nicht eigentlich.

Es giebt weißen Marmor von kleinen und großen Körnern, das ist, aus feinen und gröbern Theilen zusammengesetzt: je feiner das Korn ist, desto vollkommener ist der Marmor; ja es finden sich Statuen, deren Marmor aus einer milchigten Masse oder Teige gegossen scheint, ohne Schein von Körnern, und dieser ist ohne Zweifel der schönste. Da nun der parische der seltenste war, so wird derselbe diese Eigenschaft gehabt haben.

---

[1]) de Oper. antiq. praest. L. I. c. 7. p. 2551.
[2]) Palmer. Exerc. in auct. graec. ad Diodor. p. 98.
[3]) conf. Caryoph. de Marm. p. 32.

Dieser Marmor hat außerdem zwei Eigenschaften, welche dem schönsten carrarischen nicht eigen sind: die eine ist dessen Mildigkeit, das ist, er läßt sich arbeiten wie Wachs, und ist der feinsten Arbeit in Haaren, Federn und dergleichen fähig, da hingegen der carrarische spröde ist und ausspringt, wenn man zu viel in demselben künsteln will; die andere Eigenschaft ist dessen Farbe, welche sich dem Fleische nähert, da der carrarische ein blendend weiß hat. Aus dem schönsten Marmor ist das erhobene Brustbild des Antinous, etwas über Lebensgröße, in der Villa Albani.

Es ist also irrig, wenn Isidorus vorgiebt[1]), der parische Marmor werde nur in Stücken gebrochen von der Größe, welche zu Gefäßen dienen können. Perrault[2]), welcher den großkörnigen für parischen Marmor hält, hat sich nicht weniger geirrt; er konnte aber dieses, ohne aus Frankreich gegangen zu sein, nicht wissen. Die großen Körner im Marmor glänzen wie Steinsalz, und ein gewisser Marmar, welcher Salinum heißt, scheint eben derselbe zu sein, und seine Benennung vom Salze bekommen zu haben.

II. Von der Ausarbeitung der Bildhauer.

Von der Art der Ausarbeitung ist zuerst allgemein und hernach insbesondere von der Materie, dem Elfenbeine, dem Steine, und soviel man von der Arbeit in Erz wissen kann, zu reden. Was die Ausarbeitung überhaupt betrifft, so ist uns von einer besondern Art, in welcher die griechischen Bildhauer verschieden von den neuern Künstlern und von unserer Vorstellung können gearbeitet haben, nichts besonders bekannt; gewiß aber ist, daß sie zu ihren Werken Modelle gemacht. Ein berühmter Scribent glaubt[3]), Diodorus habe das Gegentheil anzeigen wollen, wo derselbe sagt, daß die ägyptischen Künstler nach einem richtigen Maße gearbeitet, die Griechen aber nach dem Augenmaße geurtheilt haben. Das Gegentheil von dieser Meinung kann ein geschnittener Stein im Stoßischen Museo darthun[4]), auf welchem Prometheus den Menschen, welchen er bildet, mit dem Blei ausmißt. Man weiß, wie hoch die Modelle des berühmten Arcesilaus, welcher wenige Jahre vor dem Diodorus geblüht hat, geschätzt wurden; und wie viel Modelle von gebranntem Thon haben sich erhalten und werden noch täglich gefunden! Der Bildhauer muß mit Maß und Zirkel arbeiten; der Maler aber soll das Maß im Auge haben.

Die meisten Statuen von Marmor sind aus einem Stücke gearbeitet, und Plato giebt seiner Republik sogar ein Gesetz, die Statuen aus einem einzigen Stücke zu machen[5]). Aus zwei Stücken waren, außer dem im zweiten Capitel angeführten ägyptischen Antinous, zwei Statuen, des Hadrianus und des Antoninus Pius, in dem Palaste Ruspoli, wie die deutliche Spur der Fugung an dem erhaltenen Obertheil zeigt. Merkwürdig ist, daß an einigen der besten Statuen in Marmor schon anfänglich bei ihrer Anlage die Köpfe besonders gemacht und angesetzt worden sind: dieses ist augenscheinlich an den Köpfen der Niobe und ihrer Töchter, welche in

---

[1]) Orig. L. 16. c. 5. p. 1214.
[2]) Paral. des anc. et mod. Dial. 2.
[3]) Caylus sur quelq. passag. de Pline sur les arts, p. 285.
[4]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 315. n. 6.
[5]) Leg. L. 12. p. 956. A.

die Schultern eingefugt sind, und es findet hier kein Verdacht einer Beschädigung oder Ausbesserung Platz. Der Kopf der mehrmals angeführten Pallas, in der Villa Albani, ist ebenfalls eingesetzt, sowie die Köpfe der unlängst gefundenen vier Caryatiden. Es wurden auch zuweilen die Arme eingefugt, wie die Pallas und ein paar gedachter Caryatiden dieselben haben.

Ueber die Ausarbeitung der Materie ist erstlich des Elfenbeins zu gedenken. Elfenbein zu Statuen scheint auf der Drehbank gearbeitet zu sein, und da Phidias sich vornehmlich in dieser Arbeit hervorgethan, welcher die Kunst, die bei den Alten Toreutice, d. i. das Drechseln, heißt, erfunden, so könnte dieses keine andere Kunst sein, als diejenige, welche das Gesicht, die Hände und die Füße ausdrechselte. Auf der Drehbank arbeitete man auch das Schnitzwerk an Gefäßen, wie dasjenige von dem göttlichen Alcimedon beim Virgilius war, welches als ein Preis unter zwei Schäfer ausgesetzt wurde.

Die Ausarbeitung, in Absicht auf den Stein, geht vornehmlich den Marmor, den Basalt und den Porphyr an. Figuren von Marmor wurden entweder mit dem bloßen Eisen geendigt, ohne sie zu glätten, oder sie wurden, wie jetzt geschieht, geglättet. Es ist nicht zu sagen, ob dieses oder jenes älter sei, da die ältesten ägyptischen Figuren aus den härtesten Steinen auf die mühsamste Art geglättet worden. Es finden sich aber einige der schönsten Statuen in Marmor, denen die letzte Hand bloß mit dem Eisen, ohne Glätte, gegeben worden, wie die Arbeit am Laocoon, an dem borghesischen Fechter des Agasias, an dem Centaur in eben der Villa, an dem Marsyas in der Villa Medicis und an verschiedenen andern Figuren zeigt. Am Laocoon sonderlich kann ein aufmerksames Auge entdecken, mit was für meisterhafter Wendung und fertiger Zuversicht das Eisen geführt worden, um nicht die gelehrtesten Züge durch Schleifen zu verlieren. Die äußerste Haut dieser Statuen, welche gegen die geglättete und geschliffene etwas rauchlich scheint, aber wie ein weicher Sammt gegen einen glänzenden Atlas, ist gleichsam wie die Haut an den Körpern der alten Griechen, die nicht durch beständigen Gebrauch warmer Bäder, wie unter den Römern bei eingerissener Weichlichkeit geschah, aufgelöst und durch Schabeeisen glatt gerieben worden, sondern auf welche eine gesunde Ausdünstung, wie die erste Anmeldung zur Bekleidung des Kinns, schwamm[1]). Die zwei großen Löwen von Marmor, welche am Eingange des Arsenals zu Venedig stehen, und

---

[1]) Diese Vergleichungen könnten zum Verständniß des bisher nicht verstandenen Ausdrucks im Dionysius von Halicarnassus (Epist. ad. Cn. Pompej. de Plat. p. 204. l. 7.) *χνοῦς ἀρχαιοπινής*, und *χνοῦς ἀρχαιότητος*, in Absicht der Schreibart des Plato, und einiger andern gleichbedeutenden Stellen, als z. E. Litterae *πεπινωμέναι* beim Cicero (ad Attic. L. 14. ep. 7.) vielleicht mehr Deutlichkeit geben, als die gelehrten und heftigen Streitschriften des Salmasius (Not. in Tertul. de Pal. p. 234. seq. Confut. Animadv. Andr. Cercotii, p. 172—189.) und des P. Petavius (Andr. Kerkoetii (Petavii) Mastigoph. Part. 3. p. 106. seq.) über diesen Ort. Man könnte gedachte Redensart, allgemein genommen, „das sanfte rauchliche und gesalbte des Alterthums" übersetzen. Das Wort *χνοῦς* nehme man nicht, wie jene, in seiner entfernteren, sondern in seiner ersten und natürlichen Bedeutung, nämlich der sich meldenden Bekleidung des Kinns, und man halte sie zusammen

von Athen dahin gebracht worden, sind ebenfalls mit dem bloßen Eisen ausgearbeitet; es ist aber diese Art solchen und so großen Werken in Marmor mehr eigen. Die coloßische Statue aber, von welcher im Campidoglio beide Füße, Stücke von den Armen und eine Kniescheibe übrig sind, (die von dem Colossus des Apollo, welchen Lucullus aus Apollonien nach Rom führte, sein sollen) war geschliffen und geglättet. Die Füße sind neun Palme lang, und die Nägel der großen Zehe achthalb Zolle, und diese Zehe selbst hat im Umkreise über vier Palme. Die Geschicklichkeit und Fertigkeit der Ausarbeitung mit dem bloßen Eisen hat nicht anders, als durch lange Uebung, erlangt werden können, zu welcher unsere Zeiten nicht Gelegenheit genug haben.

Die meisten Statuen in Marmor aber wurden geglättet, und man wird ungefähr auf eben die Art, wie jetzt, verfahren sein. Einer von den Steinen, welcher zur Glättung diente, kam aus der Insel Naxus[1]) und Pindarus sagt, er sei der beste hierzu[2]). Alle Statuen werden, wie bei den Alten[3]), noch jetzt mit Wachs geglättet; aber dieses Wachs wird völlig abgerieben, und bleibt nicht, wie ein Firniß, eine Oberhaut auf demselben. Die unten angeführten Stellen sind von allen irrig vom Abputzen der Statuen verstanden worden.

Der schwarze Marmor kam später, als der weiße, in Gebrauch; die härteste und feinste Art desselben wird insgemein Paragone, Probierstein, genannt. Von ganzen griechischen Figuren aus diesem Steine haben sich erhalten ein Apollo in der Gallerie Farnese, der sogenannte Gott Aventinus im Campidoglio, beide größer, als die Natur, zwei Centaure des Herrn Cardinals Furietti, von Aristeas und Papias, aus Aphrodisium, gearbeitet, und ein junger Faun in Lebensgröße, in der Villa Albani, zu Nettuno gefunden.

In Basalt, sowohl in dem eisenfarbigen, als in dem grünlichen, haben sich die griechischen Bildhauer zu zeigen gesucht; es hat sich aber von ganzen Statuen keine einzige erhalten. Ein Sturz von einer männlichen Figur in Lebensgröße, in der Villa Medicis, ist übrig, und dieser Rest zeugt von einer der schönsten Figuren aus dem Alterthume; man kann denselben sowohl in Absicht der Wissenschaften, als der Arbeit, nicht ohne Verwunderung betrachten. Die übrig gebliebenen Köpfe von diesem Steine veranlassen zu glauben, daß nur besonders geschickte Künstler sich an denselben gemacht haben; denn es sind dieselben in dem schönsten Stile und auf das feinste geendigt. Außer dem Kopfe des Scipio, von welchem ich im zweiten Theile Meldung thue, ist im Palaste Verospi ein Kopf eines

---

mit meiner Anwendung dieses Bildes auf die bearbeitete Oberhaut des Laocoons, so wird es scheinen, Dionysius habe eben dieses sagen wollen. Hardion (Sur une Lettre de Denys d'Halic. au Pompée, p. 128.) welcher diese Stellen nach beiden angeführten streitigen Gelehrten hat erklären wollen, läßt uns ungewisser, als vorher. Eben dieses Bild giebt das Wort χνοῦς, in welcher es von andern Scribenten angewendet worden, als vom Aristophanes (Nub. v. 974.), die wollige Haut der Aepfel anzuzeigen.

[1]) Plin. L. 36. c. 10.

[2]) Nem. Od. 6. v. 107.

[3]) Vitruv. L. 7. c. 9. Plin. L. 33. c. 40.

jungen Helden, und ein weiblicher idealischer Kopf, auf eine alte bekleidete Brust von Porphyr gesetzt, in der Villa Albani; das schönste aber unter diesen Köpfen würde der von einem jungen Menschen in Lebensgröße sein, welchen der Verfasser besitzt, woran aber nur die Augen, nebst der Stirn, das eine Ohr und die Haare unversehrt geblieben sind. Die Arbeit der Haare an diesem sowohl, als an dem verospischen Kopfe, ist verschieden von der an den männlichen Köpfen in Marmor, das ist, sie sind nicht, wie an diesen, in freie Locken geworfen, oder mit dem Bohrer getrieben, sondern wie kurz geschnittene und fein gekämmte Haare vorgestellt, sowie sie sich an einigen männlichen idealischen Köpfen in Erz finden, wo gleichsam jedes Haar insbesondere angedeutet worden. An Köpfen in Erz, welche nach dem Leben gemacht sind, ist die Arbeit der Haare verschieden, und Marcus Aurelius zu Pferde, und Septimius Severus zu Fuß, dieser im Palaste Barberini, haben die Haare lockig, wie ihre Bildnisse in Marmor. Der Hercules im Campidoglio hat die Haare dick und kraus, wie am Hercules gewöhnlich ist. In den Haaren des zuletzt genannten verstümmelten Kopfes ist eine außerordentliche, und ich möchte fast sagen, unnachahmliche Kunst und Fleiß; fast mit eben der Feinheit sind die Haare an dem Sturze eines Löwen von dem härtesten Basalte, in dem Weinberge Borioni, gearbeitet. Die außerordentliche Glätte, welche man diesem Steine gegeben, auch geben müssen, nebst den feinen Theilen, woraus derselbe zusammengesetzt ist, haben verhindert, daß sich keine Rinde, wie an dem glättesten Marmor geschehen, angesetzt, und diese Köpfe sind mit ihrer völligen ersteren Glätte in der Erde gefunden.

Von der Arbeit in Porphyr ist zum dritten besonders zu reden. Hierin sind unsere Künstler weit unter den Alten, nicht, daß jene den Porphyr gar nicht zu arbeiten verständen, wie insgemein von unwissenden flattrigen Scribenten vorgegeben wird[1]), sondern darin, daß die Alten hier mit größerer Leichtigkeit und mit uns unbekannten Vortheilen zu Werke gegangen sind. Daß die alten Künstler besondere Vortheile in dieser Arbeit erlangt gehabt, zeigen ihre Gefäße in Porphyr, welche wirklich auf der Bank ausgedreht sind. Der Herr Cardinal Alexander Albani besitzt die schönsten in der Welt, und zwei unter denselben sind über zwei römische Palme hoch, von welchen das eine vom Papst Clemens XI. mit dreitausend Scudi bezahlt worden. Die heutigen Künstler, so weit sie in Bearbeitung des Porphyrs gelangt sind, haben das Wasser nicht, welches Cosmus, Großherzog von Toscana, soll erfunden haben[2]), die Eisen zu härten, sie verstehen aber dennoch diesen Stein zu bändigen. Es sind auch in neuern Zeiten nicht allein große Werke in Porphyr gearbeitet, wie der schöne Deckel der herrlich großen alten Urne, in der Capelle Corsini, zu St. Johann Lateran, ist, sondern auch verschiedene Brustbilder der Kaiser, unter welchen die Köpfe der zwölf ersten Kaiser in der Gallerie des Palastes Borghese sind. Hierin besteht die größte Schwierigkeit und der besondere Vorzug der alten Künstler nicht, sondern, wie gesagt ist, im Ausdrehen der Gefäße. In kleinern Arbeiten hat man zu unsern Zeiten angefangen diesen Stein zu drehen, aber größere Gefäße sind entweder nicht hohl gemacht,

---

[1]) Carlencas Essay sur l'hist. des belles lettr. T. 4.
[2]) Vasar. Vite de Pitt. Proem. p. 12.

wie die im Palaste Verospi von grünlichem Porphyr sind, oder, wenn sie hohl sind, wie die im Palaste Barberini und in der Villa Borghese, so sind sie cylindrisch ausgehöhlt, ohne Bauch und ohne Pfalze und Hohlkehlen. Daß aber das elliptische Ausdrehen der Gefäße von Porphyr, nach Art der Alten, kein verlornes Geheimniß sei, hat der Herr Cardinal Alexander Albani in einem wohlgelungenen Versuche zeigen lassen, welcher der Arbeit der Alten nichts nachgiebt, indem der Porphyr bis auf die Dicke einer Feder ausgedreht ist; aber das Ausdrehen kostet dreimal so viel, als die Form des Gefäßes, und es ist dasselbe dreizehn Monate auf dem Drehgestelle gewesen.

Man merke hier, daß sich an Statuen von Porphyr weder Kopf, noch Hände und Füße, aus eben demselben Steine finden, sondern sie haben diese äußeren Theile von Marmor. In der Gallerie des Palastes Chigi, welche jetzt in Dresden ist, war ein Kopf des Caligula in Porphyr; er ist aber neu und nach dem von Basalt im Campidoglio gemacht; in der Villa Borghese ist ein Kopf des Vespasianus, welcher ebenfalls neu ist. Es finden sich zwar vier Figuren, von welchen zwei und zwei zusammenstehen, aus einem Stücke, am Eingange des Palastes des Dogen zu Venedig, welche ganz und gar aus Porphyr sind; es ist aber eine Arbeit der Griechen aus der spätern oder mittlern Zeit, und Hieronymus Magius muß sich sehr wenig auf die Kunst verstanden haben, wenn er vorgiebt, daß es Figuren des Harmodion und Aristogiton, der Befreier von Athen, seien[1]).

Was endlich die Arbeit in Erz betrifft, so waren schon lange vor dem Phidias viele Statuen darin gearbeitet, und Phradmon, welcher älter, als jener war[2]), hatte zwölf Kühe in Erz gemacht[3]), die von den Thessaliern als eine Beute entführt, und am Eingange eines Tempels gestellt wurden. In den ältesten Zeiten und vor dem Flore der Kunst wurden, wie Pausanias berichtet, Figuren von Erz aus Stücken zusammen gesetzt und durch Nägel verbunden, wie ein Jupiter zu Sparta[4]) von einem Learchus, aus der Schule des Dipoenus und Scyllis, gewesen. Fast auf eben die Art aber und stückweis sind sechs herculanische weibliche Figuren von Erz, in und unter Lebensgröße, gearbeitet: Kopf, Arme und Beine sind besonders gegossen, und der Rumpf selbst ist kein Ganzes. Diese Stücke sind bei ihrer Vereinigung nicht gelöthet, als wovon sich beim Ausputzen derselben keine Spur gefunden, sondern sie sind durch eingefügte Hefte, welche in Italien von ihrer Form ⋈ Schwalbenschwänze (Code di rondine) heißen, verbunden. Der kurze Mantel dieser Figuren, welcher ebenfalls aus zwei Stücken besteht, einem Vorder- und Hintertheile, ist auf den Schultern, wo er geknöpft vorgestellt ist, zusammengesetzt. An einer jugendlich männlichen Statue, von welcher der Kopf ehemals in dem Museo der Cartheuser zu Rom war[5]), und jetzt in der Villa Albani ist, war die

---

[1]) Miscel. L. 2. c. 6. p. 83.
[2]) v. Franc. Iun. Ind. Artif.
[3]) Holsten. Not. in Steph. v. *Ιτων*. p. 151.
[4]) Pausan. L. 3. p 257.
[5]) Monum. a Boriono collect. p. 14. Von denen, welche die alten Köpfe zu kennen, und zu taufen behaupten, wird dieser Kopf Ptolemäus, Sohn des letzten mauritanischen Königs Juba, genannt. conf. Ficoroni Rom. mod. p. 55.

Scham besonders eingepaßt, welches vermuthlich ein wiederholter Guß sein wird. Es verdient angemerkt zu werden, daß innerhalb der Scham, an dem Stücke, wo der Haarwuchs sein würde, drei griechische Buchstaben *Γ· Π· Χ·* von einem Zolle lang stehen, welche nicht sichtbar sein könnten, wenn die Figur ganz gefunden worden wäre; dieses Stück ist in den Händen des Verfassers. Montfaucon[1]) ist übel berichtet, wenn er sich sagen lassen, daß die Statue des Marcus Aurelius zu Pferde nicht gegossen, sondern mit dem Hammer getrieben worden sei.

Mit Löthen arbeitete man an den Haaren und an freihängenden Locken, wie man an einem der ältesten Köpfe aus dem ganzen Alterthume, in dem herculanischen Museo zu Portici, sieht. Es ist derselbe ein weibliches Brustbild, und hat vorwärts über der Stirn bis an die Ohren fünfzig Locken, wie von einem starken Drahte, beinahe eine Schreibefeder dick, eine lange und eine kurze neben und übereinander hängen, jede von vier bis fünf Ringeln; die hintern Haare gehen geflochten um den Kopf herum, und machen gleichsam das Diadema. Ein anderer männlicher Kopf daselbst mit einem langen Barte, welcher etwas von der Seite gewandt ist und unterwärts sieht, hat die krausen Locken in den Schläfen ebenfalls angelöthet. Dieser idealische Kopf, welcher mit dem Namen des Plato bezeichnet wird, ist für ein Wunderwerk der Kunst zu achten, und wer denselben selbst nicht aufmerksam betrachtet, dem kann kein Begriff davon gegeben werden. Das seltenste Stück aber in dieser Art ist ein männlicher jugendlicher Kopf, und eine Abbildung einer bestimmten Person, welcher achtundsechszig angelöthete Locken um den Kopf herum hat, und im Nacken unter jenen noch andere Locken, welche nicht frei hängen, und mit dem Kopfe aus einem Gusse sind. Jene Locken gleichen einem schmalen Streifen Papier, welches gerollt, und hernach auseinander gezogen wird: diejenigen, welche auf der Stirn hängen, haben fünf und mehr Windungen; die im Nacken haben bis an zwölf, und auf allen laufen zwei eingeschnittene Züge herum. Man könnte glauben, es sei ein Ptolemäus Apion, welchen man auf Münzen mit langen hängenden Locken sieht.

Die besten Statuen in Erz sind unter andern drei in eben diesem Museo, und zwar in Lebensgröße: ein junger sitzender und schlafender Satyr, welcher den rechten Arm über den Kopf gelegt und den linken hängen hat: ein alter trunkener Satyr auf einem Schlauche liegend, über welchen eine Löwenhaut geworfen ist. Er stützt sich mit dem linken Arme und schlägt mit der erhobenen rechten Hand ein Knipchen, wie die Statue des Sardanapalus zu Anchialus[2]), zum Zeichen der Freude, wie noch jetzt im Tanzen gewöhnlich ist. Die vorzüglichste unter den dreien ist ein sitzender Mercurius, welcher das linke Bein zurückgesetzt hat und sich mit der rechten Hand stützt, mit vorwärts gekrümmtem Leibe. Unter den Fußsohlen ist der Heft der Riemen von den angebundenen Flügeln, wie eine Rose gestaltet, anzudeuten, daß diese Gottheit nicht zu gehen, sondern zu fliegen habe. Von dem Caduceo ist in der linken Hand nur ein Ende geblieben; das übrige hat sich nicht gefunden, woraus zu schließen ist, daß diese Statue auswärts hergebracht sei, wo dieses Stück muß verloren gegangen sein;

---

[1]) Diar. Ital. p. 169.
[2]) Strab. L. 14. p. 672. l. 2.

denn da dieser Mercurius, den Kopf ausgenommen, ohne alle Beschädigung gefunden worden, hätte sich auch dessen Stab finden müssen.

Viele öffentliche Statuen von Erz wurden vergoldet, wie das Gold noch jetzt zeigt, welches sich erhalten hat an der Statue des Marcus Aurelius zu Pferde, an den Stücken von vier Pferden und einem Wagen, die auf dem herculanischen Theater standen, sonderlich an dem Hercules im Campidoglio[1]). Die Dauerhaftigkeit der Vergoldung an Statuen, welche viele hundert Jahre unter der Erde verschüttet gelegen, besteht in den starken Goldblättern; denn das Gold wurde bei weitem nicht so dünne, als bei uns, geschlagen, und Buonarroti[2]) zeigt den großen Unterschied des Verhältnisses. Daher sieht man in zwei verschütteten Zimmern des Palastes der Kaiser, auf dem Palatino in der Villa Farnese, die Zierrathen von Gold so frisch, als wenn dieselben neulich gemacht worden; ungeachtet diese Zimmer wegen des Erdreichs, womit sie bedeckt sind, sehr feucht sind; die himmelblauen und bogenweis gezogenen Binden mit kleinen Figuren in Gold können nicht ohne Verwunderung gesehen werden. Auch in den Trümmern zu Persepolis[3]) hat sich noch die Vergoldung erhalten.

Im Feuer vergoldet man auf zweierlei Art, wie bekannt ist; die eine Art heißt Amalgema, die andere nennt man in Rom allo Spadaro, d. i. nach Schwertfeger Art. Diese geschieht mit aufgelegten Goldblättern, jene Art aber ist ein aufgelöstes Gold in Scheidewasser. In dieses von Gold schwangere Wasser wird Quecksilber gethan, und alsdann wird es auf ein gelindes Feuer gesetzt, damit das Scheidewasser verrauche, und das Gold vereinigt sich mit dem Quecksilber, welches zu einer Salbe wird. Mit dieser Salbe wird das Metall, wenn es vorher sorgfältig gereinigt worden, geglüht bestrichen, und dieser Anstrich erscheint alsdann ganz schwarz; von neuem aber aufs Feuer gelegt bekommt das Gold seinen Glanz. Diese Vergoldung ist gleichsam dem Metalle einverleibt, war aber den Alten nicht bekannt; sie vergoldeten nur mit Blättern, nachdem das Metall mit Quecksilber belegt oder gerieben war, und die lange Dauer dieser Vergoldung liegt, wie ich gesagt habe, in der Dicke der Blätter, deren Lagen noch jetzt an dem Pferde des Marcus Aurelius sichtbar sind.

Auf den Marmor wurde das Gold mit Eierweiß aufgetragen, welches jetzt mit Knoblauch geschieht, womit der Marmor gerieben wird, und alsdenn überzieht man den Marmor mit dünnem Gipse, auf welchen die Vergoldung getragen wird. Einige bedienen sich der Milch der Feigen, welche sich zeigt, wenn sich die Feige, die zu reifen anfängt, von dem Stengel ablöst. An einigen Statuen von Marmor finden sich noch jetzt Spuren von Vergoldung an den Haaren, wie oben gedacht worden, und vor vierzig Jahren fand sich der Untertheil eines Kopfs, welcher einem Laocoon ähnlich war, mit Vergoldung; diese aber ist nicht auf Gips, sondern unmittelbar auf den Marmor gesetzt.

Zur Arbeit in Erz gehören auch die Münzen, deren Gepräge unter den Griechen verschieden ist, nach dem verschiedenen Alter der Kunst. In den ältesten Zeiten ist es flach, und in dem Flore der Kunst sowohl, als

---

[1]) Muffei Stat. n. 20.
[2]) Osserv. sopr. alc. Medagl. p. 370.
[3]) Greave Descr. des Antiq. de Persep. p. 23.

in den folgenden Zeiten, mehr erhoben; dort zum Theil sehr fleißig, hier groß ausgeführt. Von den ältesten Münzen mit zwei Stempeln habe ich oben zu Anfang des dritten Stücks dieses Capitels geredet.

Ich füge hier eine noch nicht bekannt gemachte Inschrift in der Villa Albani bei, in welcher der Vergoldung der Münzen gedacht wird:

D. M.
FECIT. MINDIA. HELPIS. IVLIO. THALLO
MARITO. SVO. BENE. MERENTI. QVI. FECIT.
Sic
OFFICINAS. PLVMBARIAS. TRASTIBERINA.
ET. TRICARI. SVPERPOSITO. AVRI. MONETAE.
NVMVLARIORVM. QVI. VIXIT. ANN. XXXII. M. VI.
ET. C. IVLIO. THALLO. FILIO. DVLCISSIMO. QVI. VIXIT.
Sic
MESES. IIII. DIES. XI. ET. SIBI. POSTERISQVE. SVIS.

Fünftes Stück.

Von der Malerei der alten Griechen.

Auf dieses vierte Stück, nämlich die Betrachtung des mechanischen Theils der Kunst, folgt in dem fünften und letzten Stücke dieses Capitels die Abhandlung von der Malerei der Alten, von welcher wir zu unsern Zeiten mit mehr Kenntniß und Unterricht, als vorher geschehen konnte, urtheilen und sprechen können, nach viel hundert im alten Herculano entdeckten Gemälden. Bei dem allen müssen wir beständig, außer den schriftlichen Nachrichten, von dem, was dem Augenscheine nach nicht anders, als mittelmäßig hat sein können, auf das Schönste schließen und uns glücklich schätzen, wie nach einem erlittenen Schiffbruch, einzelne Bretter zusammen zu lesen. Ich werde zuerst von den vornehmsten entdeckten Gemälden einige Nachricht ertheilen und zum zweiten von der Zeit reden, in welcher dieselben muthmaßlich gemacht sind, nebst einer Anzeige von griechischen und römischen Gemälden unter denselben; und zum dritten die Art der Malerei selbst untersuchen.

I. Von der Malerei auf der Mauer im Allgemeinen.

Alle diese Gemälde sind, außer vier auf Marmor gezeichneten Stücken, auf der Mauer gemalt, und obgleich Plinius sagt[1]), daß kein berühmter Maler auf der Mauer gemalt habe, so dient eben dieses ungegründete Vorgeben desselben mit zum Beweis von der Vortrefflichkeit der besten Werke im Alterthume, da einige von denen, welche übrig geblieben sind und gegen so viel gerühmte Meisterstücke geringe sein würden, große Schönheiten der Zeichnung und des Pinsels haben.

Die ersten Gemälde wurden auf der Mauer gemalt, und schon bei den Chaldäern wurden die Zimmer ausgemalt, wie wir bei dem Propheten lesen[2]), welches nicht, wie Jemand meint, von aufgehängten Gemälden zu

[1]) L. 34. c. 37.
[2]) Isai. c. 23. v. 14.

verstehen ist[1]). Polygnotus, Onatas, Pausias und andere berühmte griechische Maler zeigten sich in Auszierung verschiedener Tempel und öffentlicher Gebäude; Apelles selbst soll zu Pergamus einen Tempel ausgemalt haben[2]). Es gereichte zur Beförderung der Kunst, daß, weil ausgeschlagene Zimmer mit Tapeten nicht üblich waren, die Zimmer bemalt wurden; denn die Alten liebten nicht die Wände bloß anzusehen, und wo es zu kostbar war, dieselben mit Figuren anzufüllen, wurden sie in verschiedene angestrichene Felder durch ihre Leisten eingetheilt.

II. Von den übrig gebliebenen Gemälden auf der Mauer.

Die gegenwärtigen alten Gemälde in Rom sind die sogenannte Venus und die Roma im Palaste Barberini, die aldrovandinische Hochzeit, der vermeinte Marcus Coriolanus, sieben Stücke in der Gallerie des Collegii S. Ignatii, und eins, welches der Herr Cardinal Alexander Albani besitzt.

Die zwei erstern Gemälde sind in Lebensgröße; die Roma sitzt, und die Venus liegt; der Kopf derselben, nebst dem Amorini und andern Nebenwerken, wurde von Caro Maratta ergänzt. Es wurde diese Figur gefunden, da man den Grund zu dem Palaste Barberini grub, und man glaubt, daß die Roma eben daselbst gefunden worden. Bei der Copie dieses Gemäldes, welches Kaiser Ferdinand III. machen ließ, fand sich eine schriftliche Nachricht, daß es im Jahr 1656 nahe an dem Battisterio Constantini entdeckt worden[3]); und aus diesem Grunde hält man es für eine Arbeit aus dieser Zeit. In einem ungedruckten Briefe des Commendator del Pozzo an Nic. Heinsius ersehe ich, daß dieses Gemälde ein Jahr vorher, nämlich 1655 den siebenten April gefunden worden; es wird aber nicht gemeldet, an welchem Orte; La Chausse hat dasselbe beschrieben[4]). Ein anderes Gemälde, das triumphirende Rom genannt[5]), welches aus vielen Figuren bestand, und in eben dem Palaste war, ist nicht mehr vorhanden. Das sogenannte Nymphäum, an eben dem Orte[6]), hat der Moder vertilgt, und ich muthmaße, daß es jenem ebenfalls also ergangen sei.

Die beiden letzten Gemälde bestehen aus Figuren von etwa zwei Palmen hoch. Die sogenannte Hochzeit wurde nicht weit von S. Maria Maggiore, in der Gegend, wo ehemals des Mäcenas Gärten waren, entdeckt[7]). Das andere, nämlich der Coriolanus, ist nicht unsichtbar geworden, wie Dü Bos vorgiebt[8]), sondern man sieht es noch jetzt in dem Gewölbe der Bäder des Titus, wo ehemals der Laocoon stand in einer großen Nische, welche bis an dessen Bogen verschüttet ist.

Die sieben Gemälde bei den Jesuiten sind aus einem Gewölbe an dem Fuße des Palatinischen Berges, auf der Seite des Circus Maxi-

---

1) Cuper. Lettr. p. 363.
2) Solin. Polyh. c. 27.
3) Lambec. Comment. bibl. Vindob. L. 3. p. 376.
4) Mus. Rom. p. 119.
5) Spon Rech. d'antiq. p. 195. Montfauc. Ant. expl. T. 1. p. 1. pl. 193.
6) Holsten. Comment. in Vat. Pict. Nymph.
7) Zuccar. Idea de' Pittori, L. 2. p. 37.
8) Refl. sur la Poes. etc. T. 1. p. 352.

mus, abgenommen. Die besten Stücke unter denselben sind ein Satyr, welcher aus einem Horne trinkt, zwei Palme hoch, und eine kleine Landschaft mit Figuren, einen Palm groß, welche alle Landschaften zu Portici übertrifft. Das achte Gemälde bekam der Abt Franchini, damaliger Großherzoglich Toscanischer Minister in Rom; von demselben erhielt es der Cardinal Passionei, und nach dessen Tode der Herr Cardinal Alexander Albani; es stellt ein Opfer von drei Figuren vor, und ist in dem Anhange der alten Gemälde des Bartoli von Morghen gestochen. In der Mitte steht auf einer Vase eine kleine ungekleidete männliche Figur, welche mit dem erhobenen linken Arm einen Schild hält, und in der rechten einen kurzen Streitkolben mit vielen Spitzen umher besetzt, von eben der Art, wie vor Alters auch in Deutschland in Gebrauch waren. Auf dem Boden neben der Vase steht auf einer Seite ein kleiner Altar, und auf der andern ein Gefäß, welche beide rauchen. Auf beiden Seiten steht eine weibliche bekleidete Figur mit einem Diadema, und die zur linken Hand trägt eine Schüssel mit Früchten.

Die Stücke kleiner Gemälde, welche in der Villa Farnese in den Trümmern des Palastes der Kaiser entdeckt und nach Parma gebracht wurden, sind durch den Moder vertilgt. Es blieben dieselben, wie die andern Schätze der Gallerie zu Parma, welche nach Neapel geschafft wurden, an zwanzig Jahre in ihren Kasten in feuchten Gewölben stehen, und da man sie hervor zog, fand man nichts, als Stücke Mauer, auf welchen die Gemälde gewesen waren, und diese sieht man auf dem unvollendeten Königlichen Schlosse Capo di Monte zu Neapel. Unterdessen waren sie sehr mittelmäßig, und der Verlust ist nicht sehr groß. Eine gemalte Caryatide mit dem Gebälke, welches sie trägt, die auch in besagten Ruinen gefunden worden, hat sich erhalten und steht zu Portici unter den herculanischen Gemälden. Diese Gemälde sind theils im Jahre 1722 in der Villa Farnese gefunden worden, theils standen sie an den Wänden eines großen Saals von vierzig Palmen in der Länge, welcher 1724 entdeckt wurde. Die Wände in demselben waren durch ein gemaltes Werk von Architectur in verschiedene Felder getheilt: in einem derselben steigt eine weibliche Figur aus einem Schiffe und wird geführt von einer jungen männlichen Figur, die außer dem Mantel, welcher hinten von der Schulter hängt, unbekleidet ist. Dieses Stück hat Turnbull in Kupfer stechen lassen[1]).

Die Gemälde in dem Grabmale des Cestius[2]) sind verschwunden, und die Feuchtigkeit hat dieselben verzehrt, und von denen in dem Ovidischen Grabmale (welches auf der Via Flaminia anderthalb Meilen von Rom entfernt war) ist von verschiedenen Stücken nur der Oedipus nebst dem Sphinx übrig[3]), welches Stück in der Wand eines Saals der Villa Altieri eingesetzt ist. Bellori redet noch von zwei andern Stücken in dieser Villa, welche jetzt aber nicht mehr vorhanden sind; der Vulcanus, nebst der Venus, auf der andern Seite jenes Gemäldes, ist eine neue Arbeit.

Im sechzehnten Jahrhunderte waren noch Gemälde in den Trümmern

---

[1]) Treat. of ant. paint.
[2]) Bellor. Sepolcr. Fig. 66.
[3]) Ejusd Pitt. del sepolc. de Nasoni, tav. 19.

der Bäder des Diocletianus zu sehen[1]). Ein Stück eines alten Gemäldes im Palaste Farnese, welches Dü Bos angiebt[2]), ist in Rom ganz und gar unbekannt.

Die größten herculanischen Gemälde sind auf der Mauer hohler Nischen eines runden mäßig großen Tempels, vermuthlich des Hercules, gewesen, und diese sind: Theseus nach Erlegung des Minotaurs, die Geburt des Telephus, Chiron und Achilles, und Pan und Olympus. Theseus giebt nicht den Begriff von der Schönheit dieses jungen Helden, welcher unbekannt zu Athen bei seiner Ankunft für eine Jungfrau gehalten wurde[3]). Ich wünschte ihn zu sehen mit langen fliegenden Haaren, so wie Theseus sowohl, als Jason, da dieser in Athen zum erstenmal ankam, trugen. Theseus sollte dem Jason, welchen Pindarus malt[4]), ähnlich sehen, über dessen Schönheit das ganze Volk erstaunte und glaubte, Apollo, Bacchus, oder Mars wäre ihnen erschienen. Im Telephus sieht Hercules keinem griechischen Alcides ähnlich, und die übrigen Köpfe sind gemein. Achilles steht ruhig und gelassen, aber sein Gesicht giebt viel zu denken: es ist in den Zügen desselben eine viel versprechende Ankündigung des künftigen Helden, und man liest in den Augen, welche mit großer Aufmerksamkeit auf den Chiron gerichtet sind, eine voraus eilende Lehrbegierde, um den Lauf seiner jugendlichen Unterrichtung zu endigen, und sein ihm kurz gesetztes Ziel der Jahre mit großen Thaten merkwürdig zu machen. In der Stirne erscheint eine edle Scham, und ein Vorwurf der Unfähigkeit, da ihm sein Lehrer das Plectrum zum Saitenschlagen aus der Hand genommen und ihn verbessern will, wo er gefehlt. Er ist schön nach dem Sinne des Aristoteles[5]); die Süßigkeit und der Reiz der Jugend sind mit Stolz und Empfindlichkeit vermischt. In dem Kupfer dieses Gemäldes denkt Achilles wenig und sieht in die weite Welt hinein, da er die Augen auf den Chiron gerichtet haben sollte.

Es wäre zu wünschen, daß vier Zeichnungen daselbst auf Marmor, unter welchen eine mit dem Namen des Malers und der Figuren, welche sie vorstellen, bezeichnet ist, von der Hand eines großen Meisters wären: der Künstler heißt Alexander, und war von Athen. Es scheint, daß die andern drei Stücke ebenfalls von dessen Hand sind; seine Arbeit aber giebt keinen großen Begriff von ihm: die Köpfe sind gemein, und die Hände sind nicht schön gezeichnet; die sogenannten Extremitäten aber geben den Künstler zu erkennen. Diese Monochromata, oder Gemälde von einer Farbe, sind mit Zinnober gemalt, welcher im Feuer schwarz geworden ist, wie es pflegt zu geschehen: die Alten nahmen diese Farbe zu solchen Gemälden[6]).

Das allerschönste unter diesen Gemälden sind die Tänzerinnen, Bacchanten, sonderlich aber die Centauren, nicht völlig eine Spanne hoch, auf schwarzem Grunde gemalt, in welchen man die Hand eines gelehrten und zuversichtlichen Künstlers erkennt. Bei dem allen wünschte man mehr

---

[1]) Fabric. Rom. p. 212.
[2]) Refl. sur la poes. etc. T. 1. p. 351.
[3]) Pausan. L. 1 p. 40. l. 11.
[4]) Pind. Pyth. 4.
[5]) Rhet. L. 1. p. 21. l. 10. ed. Opp. Sylburg. T. 1.
[6]) Plin. L. 33. c. 39.

ausgeführte Stücke zu finden; denn jene sind mit großer Fertigkeit, wie mit einem Pinselstriche, hingesetzt, und dieser Wunsch wurde zu Ende des Jahres 1761 erfüllt.

In einem Zimmer der alten verschütteten Stadt Stabia, etwa acht italienische Meilen von Portici, welches beinahe ganz ausgeräumt war, fühlten die Arbeiter unten an der Mauer noch festes Erdreich, und da man mit der Hacke hineinschlug, entdeckten sich vier Stücke Mauerwerk, aber zwei waren durch die Hiebe zerbrochen. Dieses waren vier anderwärts mit sammt der Mauer ausgeschnittene Gemälde, welche ich genau beschreiben werde: sie waren an die Mauer angelehnt, und zwei und zwei mit der Rückseite an einander gelegt, so daß die gemalte Seite auswärts blieb. Vermuthlich waren dieselben aus Griechenland, oder aus Groß-Griechenland, geholt, und man wird im Begriff gewesen sein, dieselben an ihren Ort zu setzen, und sie in die Mauer einzufügen. Diese vier Gemälde haben ihre gemalte Einfassung mit Leisten von verschiedener Farbe. Der äußere ist weiß, der mittlere violet, und der dritte grün, und dieser Leisten ist mit braunen Linien umzogen; alle drei Leisten zusammen sind in der Breite der Spitze des kleinen Fingers; an diesen geht ein fingerbreiter weißer Leisten umher. Die Figuren sind zwei Palme und zwei Zolle römisches Maaß hoch.

Das erste Gemälde besteht aus vier weiblichen Figuren: die vornehmste ist mit dem Gesichte vorwärts gekehrt und sitzt auf einem Sessel; mit der rechten Hand hält sie ihren Mantel, oder Peplon, welcher über den Hintertheil des Kopfes geworfen ist, von dem Gesichte abwärts, und dieses Tuch ist violet, mit einem Rande von meergrüner Farbe; der Rock ist Fleischfarbe. Die linke Hand hält sie auf die Achsel eines schönen jungen Mädchens gelehnt, welche neben ihr im weißen Gewande steht und sich mit der rechten Hand das Kinn unterstützt; ihr Gesicht steht im Profil. Die Füße hat jene Figur auf einen Fußschemel, zum Zeichen ihrer Würde, gesetzt. Neben ihr steht eine schöne weibliche Figur, mit dem Gesichte vorwärts gekehrt, die sich die Haare aufsetzen läßt; die linke Hand hat sie in ihren Busen gesteckt und die rechte Hand herunter hängen, mit deren Fingern sie eine Bewegung macht, als wollte Jemand einen Accord auf dem Claviere greifen. Ihr Rock ist weiß, mit engen Aermeln, welche bis an die Knöchel der Hand reichen; ihr Mantel ist violet, mit einem gestickten Saum, einen Daumen breit. Die Figur, welche ihr den Haarputz macht, steht höher, und ist in Profil gekehrt, doch so, daß man von dem Auge des abgewandten Theils die Spitzen der Augenbraune sieht, und an dem andern Auge sind die Härchen der Augenbraune deutlicher, als an andern Figuren, angezeigt. Ihre Aufmerksamkeit liest man in ihrem Auge und auf den Lippen, welche sie zusammen drückt. Neben ihr steht ein kleiner niedriger Tisch mit drei Füßen, fünf Zoll hoch, so daß derselbe bis an die Mitte der Schenkel der nächsten Figur reicht, mit einem zierlich ausgepfalzten Tischblatte, auf welchem ein kleines Kästchen ist und überher geworfene Lorbeerzweige; nebenbei liegt eine violette Binde, etwa um die Haare der geputzten Figur zu legen. Unter dem Tischchen steht ein zierliches hohes Gefäß, welches nahe bis an das Blatt reicht, mit zwei Henkeln, und zwar von Glas, welches die Durchsichtigkeit und die Farbe anzeigen.

Das zweite Gemälde scheint einen tragischen Poeten vorzustellen, wel-

cher sitzt, mit vorwärts gewandtem Gesichte, und in einem langen weißen Rocke bis auf die Füße, wie ihn die Personen des Trauerspiels trugen[1]), mit engen Ermeln bis an die Knöchel der Hand. Es zeigt derselbe ein Alter etwa von funfzig Jahren, und ist ohne Bart[2]). Unter der Brust liegt ihm eine gelbe Binde, von der Breite des kleinen Fingers, welches eine Deutung auf die tragische Muse haben kann, die mehrentheils einen breiteren Gürtel, als andere Musen, hat; wie im zweiten Stücke dieses Capitels angezeigt worden. Mit der Rechten hält er einen stehenden langen Stab, in der Länge eines Spießes (hasta pura), woran oben ein Beschlag, eines Fingers breit, mit gelb angedeutet ist, sowie ihn Homerus auf seiner Vergötterung hält[3]). Mit der linken Hand hat er einen Degen gefaßt, welcher ihm quer über den Schenkeln liegt, die mit einem rothen Tuche, aber von colore cangiante, bedeckt sind, welches zugleich über das Gesäß des Stuhls herunterfällt; das Gehäng des Degens ist grün. Der Degen kann mit demjenigen, welchen die Figur der Ilias auf der Vergötterung des Homerus hält, einerlei Bedeutung haben; denn die Ilias enthält die mehrsten Vorstellungen zu Trauerspielen. Den Rücken wendet ihm eine weibliche Figur, welche die rechte Schulter entblößt hat, und in gelb gekleidet ist[4]); sie kniet mit dem rechten Beine vor einer tragischen Larve, mit einem hohen Aufsatze von Haaren, ὄγκος genannt, und ist auf einem Gestelle, wie auf einer Base, gesetzt. Die Larve steht wie in einem nicht tiefen Kasten, dessen Seitenbretter von unten bis oben zu ausgeschnitten sind, und es ist dieser Kasten, oder Futteral, mit blauem Tuche behängt, und von oben hängen weiße Binden herunter, an deren Enden zwei kurze Schnüre mit einem Knoten hängen. Oben an der Base, an welche die knieende Figur ihren Schatten wirft, schreibt sie mit einem Pinsel, vermuthlich den Namen einer Tragödie: man sieht aber nur angegebene Züge anstatt der Buchstaben. Ich glaube, es sei die tragische Muse Melpomene, sonderlich da die Figur als Jungfrau vorgestellt ist; denn es hat dieselbe die Haare auf dem Scheitel gebunden, welches, wie oben gesagt ist, nur allein bei unverheiratheten Mädchen in Gebrauch war. Hinter dem

---

1) Lucian. Jupit. Tragoed. p. 151. l. 28. ed. Graev.

2) Es ist nicht zu sagen, welcher von den griechischen berühmten Verfassern der Trauerspiele hier vorgestellt sei. Denn Sophocles und Euripides haben den Bart, und auch Aeschylus ist bärtig auf einem Steine des Stoßischen Musei (Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 417. n. 51.), wo ihm ein Adler eine Schildkröte auf den Kopf fallen läßt, woran er starb.

3) An der beschädigten sitzenden Figur des Euripides, mit dessen Namen, auf der Villa Albani, zeigten sich die Spuren von einem solchen langen Stabe, und die erhabene Wendung des verstümmelten Armes bekräftigte dieses. Die Comici haben einen kurzen krummen Stab, λαγώβολος genannt, d. i. „womit man nach Hasen wirft," und einen solchen Stab hat insgemein die comische Muse Thalia. Man könnte dem Euripides, sowie andern Tragicis, auch einen Thyrsus in die Hand geben, nach der Inschrift auf diesen Dichter (Anthol. L. 5. p. 225. b.):

— — — ἦγ γὰρ ἰδέσθαι,
Ϙἷά τέ του θυμέλῃσιν ἐν Ἀτθίσι θύρσα τινάσσων.

4) Barnes hat in Eurip. Phoeniss. v. 1498. ϛολίδα κροκόεσσαν, Stolam fimbriatam übersetzt, als wenn er gezweifelt hätte, ob die Alten gelbe Kleider getragen.

Gestelle und der Larve sieht man eine männliche Figur, welche sich mit beiden Händen an einen Spieß stützt. Der Tragicus hat sein Gesicht nach der schreibenden Muse gekehrt.

Das dritte Gemälde besteht aus zwei nackten männlichen Figuren mit einem Pferde. Die eine sitzt und ist vorwärts gekehrt, jung und voll Feuer und Kühnheit im Gesicht, und voll Aufmerksamkeit auf die Rede der andern Figur; es scheint Achilles zu sein. Das Gesäß seines Stuhls ist mit blutrothem Tuche, oder mit Purpur belegt, welches zugleich auf den rechten Schenkel geworfen ist, wo die rechte Hand ruht; roth ist auch der Mantel, welcher ihm hinterwärts herunterhängt. Die rothe Farbe ist kriegerisch, und es war die gewöhnliche Farbe der Spartaner im Felde; es wurden auch der Alten ihre Ruhebetten mit Purpur belegt[1]). Die Lehnen des Stuhls erheben sich auf Sphinxen, welche auf dem Gesäße liegen, wie an dem Stuhle eines Jupiters[2]) auf einer erhobenen Arbeit im Palaste Albani, und wie sie an dem Stuhle auf einem Cameo auf knieenden Figuren ruhen[3]), und folglich sind dieselben ziemlich hoch; auf einer Lehne liegt der linke Arm. An einen Fuß des Stuhls ist ein Degen in der Scheide von sechs Zoll lang angelehnt, mit einem grünen Gehänge, wie an dem Degen des Tragici, an welchem der Degen vermittelst zweier Ringe hängt, die an dem obern Beschlage der Scheide beweglich sind. Die andere stehende Figur, welche etwa Patroclus sein würde, lehnt sich auf seinen Stab, welchen er mit der linken Hand unter die rechte Achsel gesetzt hat, und der rechte Arm ist erhaben, wie im Erzählen; ein Bein hat er über das andere geschlagen; an dieser Figur fehlt der Kopf, wie auch an dem Pferde.

Das vierte Gemälde ist von fünf Figuren. Die erste ist eine sitzende weibliche Figur mit einer entblößten Schulter und mit Epheu und mit Blumen gekrönt, und hält in der rechten Hand eine aufgerollte Schrift. Sie ist violet gekleidet, und ihre Schuhe sind gelb, wie an der Figur des ersten Gemäldes, die sich den Kopf putzen läßt. Gegen ihr über sitzt eine junge Harfenschlägerin, welche mit der linken Hand die Harfe schlägt, die fünfthalb Zoll hoch ist, und in der rechten Hand hält sie einen Stimmhammer, welcher oben zwei Haken hat, fast in der Gestalt eines griechischen Y, nur daß die Haken sich krümmen, wie man deutlicher an einem solchen Stimmhammer von Erz in diesem Museo sieht, dessen Haken sich mit Pferdeköpfen endigen und fünf Zoll lang ist. Und vielleicht ist das Instrument, das Erato in diesem Museo in der Hand hält[4]), kein Plectrum, sondern ein Instrument zum Stimmen; denn es hat dasselbe zwei Haken, die sich aber einwärts krümmen; das Plectrum war nicht nöthig, da sie mit der linken Hand den Psalter schlägt. Die Harfe hat sieben Wirbel auf der Walze stehen, welche ἄντυξ χορδᾶν hieß[5]), und also eben so viel Saiten. Zwischen ihnen sitzt ein Flötenspieler, in weiß gekleidet, welcher zwei gerade Flöten von einem halben Palm in der Länge zugleich

---

[1]) Corn. Nep. Fragm. p. 159. ed. in us. Delph.
[2]) Bartoli Admir. Rom. n. 48. Montfauc. Ant. expl. T. I. pl. 15. welchen Sphinx Bartoli für einen Greif angesehen.
[3]) Pitt. ant. di Bartoli, tav. 15.
[4]) Pitt. d'Ercol. T. 2. tav. 6.
[5]) Eurip. Hippolyt. v. 1135.

bläst[1]), die in den Mund durch eine Binde gehen, welche στομιον hieß und über die Ohren hinterwärts gebunden wurde: an den Flöten sind verschiedene Einschnitte angedeutet, welche eben so viel Stücke anzeigen. Die Stücke der Flöten aus Knochen in diesem Museo haben keine Einfügungen, (hier fehlt mir das deutsche Wort) und müssen also auf ein ander Rohr, oder Scheide, gezogen und gesteckt werden: dieses Rohr war von Metall, oder von ausgebohrtem Holze, wie es sich hier in zwei Stücken von Flöten versteinert angesetzt erhalten hat, und in dem Museo zu Cortona ist eine alte Flöte von Elfenbein, deren Stücke auf ein silbernes Rohr gezogen sind. Hinter der ersten Figur stehen zwei männliche Figuren in Mäntel eingewickelt, unter welchen der vorderste meergrün ist. Die Haare der männlichen sowohl, als der weiblichen Figuren, sind braun. Diese Farbe der Haare aber giebt keine Regel: auf den Gemälden, welche Philostratus beschreibt, hatten Hiacynthus und Panthia schwarze Haare, wie sie auch die Liebste des Anacreons haben sollte; Narcissus hingegen und Antilochus hatten dieselben blond. Es müssen auch dem Achilles, nach dem Homerus und Pindarus, blonde Haare gegeben werden, und Menelaus heißt bei jenen allezeit der blonde, wie die Grazien bei dem letzten Dichter. Solche Haare hat Ganymedes auf dem beschriebenen alten Gemälde, ingleichen die weiblichen Figuren auf dem sogenannten Coriolano. Es ist also ein sehr ungegründetes Urtheil, welches sich Athenäus einfallen lassen, zu sagen, daß ein Apollo bloß deswegen schlecht gemacht zu achten sein würde, wenn man ihm nicht schwarze, sondern blonde Haare gegeben hätte[2]). Die griechischen Weiber färbten sogar ihre Haare blond[3]), wenn sie es nicht waren.

Ich bin in Beschreibung dieser Gemälde nach dem Grundsatze verfahren, daß man schreiben sollte, oder nicht, was wir wünschten, daß die Alten geschrieben, oder nicht geschrieben hätten; denn wir würden es dem Pausanias Dank wissen, wenn er uns von vielen Werken berühmter Maler eine so umständliche Beschreibung, als von des Polygnotus Gemälden zu Delphos, gegeben hätte.

In Rom selbst ist, nach gemeldeten Entdeckungen in der Villa Farnese, von alten Gemälden nichts besonders zum Vorschein gekommen. Im Frühlinge 1760 da man in der Villa Albani, zu einem gewölbten Abfluß des Wassers den Grund grub, fanden sich in der Erde verschiedene Stücke abgerissener oder abgefallener Bekleidung der Mauern, vermuthlich von einem alten Grabmale, auf welchen theils Zierrathen, theils Figuren, auf trockenem Kalke gemalt waren. Auf den zwei besten Stücken ist auf rothem Grunde ein Amorino zu sehen, mit einem fliegenden bläulichen Gewande, welcher auf einem grünen Meerthiere reitet. Auf dem andern Stücke hat sich ein schöner Leib einer kleinen weiblichen sitzenden Figur nebst der rechten Hand erhalten, an welcher der sogenannte Goldfinger einen Ring hat. Ueber

---

[1]) Zwei lange gerade Flöten waren vermuthlich diejenigen, welche dorische hießen, und phrygische müssen sein, wo von beiden eine krumm ist; denn auf allen erhobenen Arbeiten, welche die Cybele angehen, sieht man zwei Flöten von dieser letzten Art, welches diejenigen, welche besonders von Flöten geschrieben, (Meursius, Bartholinus) nicht bemerkt haben.

[2]) Deipnos L. 13. p. 604. B.

[3]) Eurip. Dan. v. 92.

diesen Arm und über den Unterleib ist ein röthliches Gewand geworfen. Diese beiden Stücke besitzt der Verfasser.

Von den Gemälden, welche in den Gräbern bei Corneto, unweit Civitavecchia, waren, finden sich einige in Kupfer gestochen angegeben[1]); jetzt aber ist von denselben nichts mehr zu sehen, außer einer Spur von einer weiblichen Figur in Lebensgröße, welche einen Kranz um den Kopf hat. Einige hat die Luft verzehrt, nachdem man ein Grab eröffnet, andere sind mit der Hacke abgehauen worden, in der Meinung, etwa hinter dem Gemälde einen Schatz zu finden. In dieser Gegend, die von den alten Etruriern, welche Tarquinier hießen, bewohnt wurde, sind viele tausend Hügel, welches eben so viel Gräber sind, in Stein, welcher ein Tufo ist, gehauen; der Eingang zu denselben ist verschüttet, und es ist nicht zu zweifeln, wenn jemand die Kosten auf Eröffnung einiger derselben verwenden wollte, daß man nicht allein etrurische Inschriften, sondern auch Gemälde auf den übertragenen Mauern finden würde.

Nachdem man in langer Zeit keine alten völlig erhaltenen Gemälde in und um Rom entdeckt hatte und wenig Hoffnung dazu übrig schien, kam im September des 1760. Jahres ein Gemälde zum Vorschein, desgleichen niemals noch bisher gesehen worden, und welches die herculanischen Gemälde, die damals bekannt waren, sogar verdunkelt. Es ist ein sitzender Jupiter, mit Lorbeer gekrönt, (zu Elis hatte er einen Kranz von Blumen[2]) im Begriffe, den Ganymedes zu küssen, welcher ihm mit der rechten Hand eine Schale, mit erhobener Arbeit geziert, vorhält, und in der linken ein Gefäß, woraus er den Göttern Ambrosia reichte. Das Gemälde ist acht Palme hoch und sechs breit, und beide Figuren sind in Lebensgröße, Ganymedes in der Größe eines sechzehnjährigen Alters. Dieser ist ganz nackend, und Jupiter bis auf den Unterleib, welcher mit einem weißen Gewande bedeckt ist; die Füße hält derselbe auf einem Fußschemel. Der Liebling des Jupiters ist ohne Zweifel eine der allerschönsten Figuren, die aus dem Alterthume übrig sind, und mit dem Gesichte desselben finde ich nichts zu vergleichen; es blüht so viel Wollust auf demselben, daß dessen ganzes Leben nichts, als ein Kuß, zu sein scheint.

Dieses Gemälde entdeckte ein Fremder, welcher sich etwa vier Jahre vorher wohnhaft zu Rom niedergelassen hatte, der Ritter Diel von Marsilly, aus der Normandie, ehemals Lieutenant von der Garde Grenadiers des Königs in Frankreich. Er ließ dasselbe von dem Orte, wo es stand, heimlich von der Mauer abnehmen, und da das Geheimniß dieser Entdeckung nicht erlaubte, die Mauer zu sägen und mit derselben das Gemälde ganz zu erhalten, so nahm er die oberste Bekleidung der Mauer stückweis ab; und brachte auf diese Art diesen seltenen Schatz in vielen Stücken nach Rom. Er bediente sich, aus Furcht verrathen zu werden, und alle Ansprüche zu vermeiden, eines Maurers, welcher in seinem Hause arbeitete, von welchem er eine Lage von Gips in der Größe des Gemäldes machen ließ, und auf diesem Grunde fügte er selbst die Stücke aneinander.

Einige Zeit nachher ließ der Besitzer dieses Gemäldes zwei andere insgeheim nach Rom kommen, ebenfalls in abgelösten Stücken, deren Zusammensetzung aber durch Kunstverständige besorgt wurde. Diese zwei

---

[1]) Dempster. Etrur. tab. 88.

[2]) Pausan. L. 5. p. 439. l. 12.

Stücke sind kleiner, und die Figuren zwei Palme hoch. Das eine stellt drei tanzende weibliche Figuren, wie in Fröhlichkeit nach der Weinlese, vor, welche sich angefaßt haben und ein schön gestelltes Gruppo machen: sie heben alle drei das rechte Bein auf, wie in einem abgemessenen Tanze. Sie sind nur im Unterkleide, welches ihnen bis auf die Knie gehen würde, im Springen aber bleibt ein Theil des Schenkels entblößt, sowie es die Brust ist, unter welcher das Unterkleid an zwei Figuren mit einem Gürtel angelegt ist. Das obere Gewand, oder Peplon, haben zwei derselben über die Achsel geworfen, und es fliegt an der einen Figur, in geschlängelte Falten, nach Art etrurischer Gewänder, geworfen; die dritte Figur ist ohne dieses Gewand. Eine männliche Figur mit bekränztem Haupte, in einer kurzen Weste, welche, an eine Säule gelehnt, mit geraden Beinen und Füßen vorwärts steht, spielt jenen auf einer Schalmei zum Tanze auf; neben demselben auf einem Basamente steht eine Leier. Zwischen ihr und den tanzenden Figuren steht auf gedachter Vase ein hohes Piedestal, oder Cippus, und auf demselben eine kleine Figur, welche nicht sehr kenntlich ist und ein indischer Bacchus mit einem Barte zu sein scheint. Auf der andern Seite stehen drei Thyrsi der tanzenden Personen, wie an der Mauer, und unterwärts ist ein Korb mit Früchten, dessen Deckel abgenommen ist und hinter demselben liegt, nebst einer umgeworfenen Flasche.

Das zweite Gemälde von gleicher Größe stellt die Fabel des Erichthonius vor. Pallas, welche dieses Kind heimlich erziehen wollte, gab dasselbe in einem Korbe verschlossen der Pandroso, des Cecrops, Königs von Athen, Tochter, in Verwahrung. Die zwei Schwestern derselben, welche das anvertraute Pfand zu sehen sich nicht enthalten konnten, bewegten jene, den Korb zu eröffnen, und sie sahen mit Erstaunen ein Kind, welches an statt der Beine Schlangenschwänze hatte. Die Göttin bestrafte diese Neugier mit Raserei an den Töchtern des Cecrops, welche sich von dem Felsen der Burg zu Athen stürzten; Erichthonius aber wurde in ihrem Tempel daselbst erzogen. So erzählt Apollodorus diese Fabel[1]). Der Tempel ist auf der rechten Seite des Gemäldes durch ein einfältiges Portal angedeutet, und steht auf einem Felsen[2]): vor dem Tempel steht ein großer runder Korb, in Gestalt einer Cista Mystica, dessen Deckel ein wenig eröffnet ist, und aus demselben kriechen wie zwei Schlangen hervor, welches die Füße des Erichthonius sind. Pallas, mit ihrem Spieße in der linken Hand, führt die rechte Hand zu dem Deckel des Korbes, um denselben zu schließen; zu ihren Füßen steht ein Greif, und auf einer Base ein Gefäß. Gegen ihr über stehen die drei Töchter des Cecrops, in Geberden und in Action von Rechtfertigung und Entschuldigung ihrer That, welche die Göttin ernsthaft ansieht. Die erste von den Töchtern des Cecrops hat ein Diadema und Armbänder gegen die Knöchel der Hand, welche dreimal herumgehen. Aus der Kleidung scheint es, daß es die ältesten von allen alten Gemälden sind.

Der Besitzer derselben starb schleunig im Monat August 1761 ohne Jemandem von seinen Bekannten den Ort der Entdeckung eröffnet zu haben, welcher noch jetzt, da ich dieses schreibe, (im April 1762) unbekannt ist,

---

[1]) Biblioth. L. 3. p. 131. ed. Rom.
[2]) conf. Eurip. Hippol. v. 30.

aller Nachforschung ungeachtet, die man angewandt. Nach dessen Tode hat sich in einer Quittung von dreitausend fünfhundert Scudi gefunden, daß derselbe aus eben dem Orte drei andere Gemälde, unter welchen zwei von Figuren in Lebensgröße waren, weggeholt: das eine stellte Apollo mit seinem geliebten Hyacynthus vor. Weiter ist nichts von denselben bekannt geworden, und die Gemälde sind vermuthlich nach England gegangen, nebst dem siebenten, wovon ich ebenfalls nur die Zeichnung gesehen, welches für viertausend Scudi verkauft worden. Die vornehmste Figur ist Neptunus, in Lebensgröße, wie die andern Figuren, nackend bis auf das Mittel; vor demselben steht Juno mit Mienen und Geberden einer bittenden Erzählung, mit einem kurzen Zepter in der Hand, in der Länge, wie ihn die Juno anderswo[1]) und eine herculanische Figur hält[2]). Neben derselben steht Pallas, welche das Gesicht nach jener gewandt hat und aufmerksam zuhört. Hinter dem Stuhle des Neptunus steht eine andere junge weibliche Figur, welche in ihrem Mantel eingewickelt ist und voller Betrachtung das Gesicht mit der rechten Hand gestützt hat, welche durch die linke Hand unter dem Ellenbogen in die Höhe gehalten ist. Das Gewand des Neptunus ist meergrün; der Rock der Juno ist weiß und das Oberkleid lichtgelb; Pallas ist röthlich violett und die vierte Figur dunkelgelb gekleidet. Ich habe irgendwo gelesen, daß Thetis eine Verschwörung einiger Götter wider den Jupiter entdeckt, unter welchen Juno die vornehmste war; vielleicht ist dieselbe hier vorgestellt, und die jüngste Figur wäre Thetis.

III. Von der Zeit, in welcher die mehrsten angezeigten Gemälde gemacht worden.

Was zum zweiten die Zeit betrifft, in welcher die sowohl in und um Rom, als im Herculano gefundenen Gemälde gemacht worden, so ist von den mehrsten von jenen darzuthun, daß sie von der Kaiser Zeiten sind, und von andern giebt eben dieses der Augenschein; denn sie sind in den verschütteten Kammern des Palastes der Kaiser, oder in den Bädern des Titus, gefunden worden. Die barberinische Roma ist augenscheinlich von späterer Zeit, und die im ovidischen Grabmale waren, sind, wie dieses, von der Zeit der Antoniner, welches die daselbst gefundenen Inschriften darthun. Die herculanischen (die vier zuletzt gefundenen ausgenommen) sind vermuthlich nicht älter, als jene; denn erstlich stellen die mehrsten derselben Landschaften, Hafen, Lusthäuser, Wälder, Fischereien und Aussichten vor, und der erste, welcher diese Art Malereien anfing, war ein gewisser Ludio zu Augustus Zeiten. Die alten Griechen waren nicht für leblose Vorstellungen, welche nur das Auge belustigen, den Verstand aber müßig lassen. Zum andern zeigen die daselbst angebrachten ganz ausschweifenden Gebäude, und deren ungründliche und abenteuerliche Zierrathen, daß es Arbeiten von Zeiten sind, in welchen der wahre gute Geschmack nicht mehr regierte. Es beweisen auch dieses die daselbst gefundenen Inschriften, unter welchen keine einzige vor der Kaiser Zeit ist. Von den ältesten will ich hier ein paar anführen:

---

[1]) Beger Spicileg. Antiq. p. 136.
[2]) Pitt. Ercol. T. I. tav. 24.

DIVAE· AVGVSTAE·
L· MAMMIVS· MAXIMVS· P· S·

*
* *

ANTONIAE· AVGVSTAE· MATRI· CLAVDI·
CAESARIS· AVGVSTI· GERMANICI· PONTIF· MAX·
L· MAMMIVS· MAXIMVS· P· S·

Verschiedene sind von Vespasianus Zeit, wie diese:

IMP· CAESAR· VESPASIANVS· AVG· PONT· MAX·
TRIB· POT· VIII· IMP· XVII· COS· VII· DESIGN· VIII·
TEMPLVM· MATRIS· DEVM· TERRAE· MOTV· CONLAPSVM· RESTITVIT·

Wie wir von Gemälden dieser Zeit urtheilen sollen, lehrt Plinius, wenn er sagt, daß damals die Malerei schon in letzten Zügen lag.

IV. Ob sie von griechischen oder römischen Meistern sind.

Wenn hier die Frage ist, ob die mehrsten alten Gemälde von griechischen oder von römischen Malern gearbeitet worden, so wäre ich geneigt, das erstere zu bejahen, weil der griechischen Künstler vorzügliche Achtung in Rom und unter den Kaisern bekannt ist; unter den herculanischen Gemälden zeigt dieses die griechische Unterschrift der Musen. Es sind aber unter den dasigen Gemälden auch Stücke eines römischen Pinsels, wie die lateinische Schrift auf den gemalten Rollen Papier beweist; und während meines ersten Aufenthalts daselbst, im Jahre 1759, fand sich eine schöne halbe weibliche Figur im kleinen, neben welcher die Buchstaben DIDV noch zu lesen sind; diese Figur ist in ihrer Art so schön, als irgend eine andere daselbst. Es wird auch im zweiten Theile angeführt werden, daß Nero seinen goldenen Palast durch einen römischen Maler auszieren lassen.

V. Von der Art und Weise der Malerei auf der Mauer insbesondere.

Von dem dritten Punkte dieser Betrachtung, nämlich von der Art der alten Malerei, sind verschiedene besondere Anmerkungen zu machen, welche theils die Anlage zu Gemälden, oder die Bekleidung und Uebertünchung der Mauer, theils die Art und Weise der Malerei selbst betreffen. Die Bekleidung der Mauer zu Gemälden ist verschieden nach den Orten, sonderlich in Absicht der Puzzolana, und es unterscheidet sich diejenige, welche in alten Gebäuden nahe um Rom und nahe um Neapel gefunden wird, von der an alten Gebäuden, entfernt von beiden Orten. Denn weil nur allein an beiden Orten diese Erde gegraben wird, so ist die erste und unmittelbare Bekleidung der Mauern, von Kalk mit Puzzolana durchgeschlagen, und daher gräulich; an anderen Orten ist diese Bekleidung von gestoßenem Travertino, oder Marmor, und es findet sich auch dieselbe anstatt anderer Steine mit gestoßenem Alabaster vermischt, welches man an der Durchsichtigkeit der kleinen Stücke erkennt. Die Gemälde in Griechenland hatten also keine Anlage von Puzzolana, welche daselbst nicht war ··

Es ist diese erste Bekleidung der Mauer insgemeinbrauche bei den Alten dick. Der zweite Auftrag ist Kalk, mit Sand ·gen sie von der Luft oder Marmor vermischt und durchgeschlagen, und dies· Dieses geschah mit Wachse, theil so dick, als jene. Solche Bekleidung w

Grabmälern, und auf dieser Art Mauer stehen die herculanischen Gemälde. Zuweilen ist die obere Lage so fein und weiß, daß es reiner feiner Kalk oder Gips scheint, wie an dem Jupiter und Ganymedes und an den anderen an eben dem Orte gefundenen Gemälden, und diese Lage ist einen starken Strohhalm dick. An allen Gemälden, sowohl auf trockenen, als nassen Gründen, ist die äußerste Lage auf gleiche Weise auf das sorgfältigste geglättet, wie ein Glas, welches in der zweiten Art Malerei, wenn der Grund sehr fein war, eine sehr große Fertigkeit und geschwinde Ausführung erforderte.

Die heutige Zurichtung des Auftrages zum Frescomalen, oder auf nassen Gründen, ist etwas verschieden von der Art der Alten; es wird derselbe von Kalk und von Puzzolana gemacht; denn der Kalk mit fein gestoßenem Marmor durcheinander geschlagen wird zu schnell trocken und würde die Farben augenblicklich in sich ziehen. Die Fläche wird auch nicht, wie bei den Alten, geglättet, sondern rauchlich gelassen und wird mit einem Borstpinsel wie gekörnt, um die Farben besser anzunehmen; denn auf einem ganz glatten Grunde würden dieselben, wie man glaubt, ausfließen.

Zum zweiten ist die Art und Weise der Malerei selbst, die Anlage und Ausführung derselben auf nassen Gründen, welches udo tectorio pingere hieß, und die Malerei auf trockenen Gründen zu berühren; denn von der alten Art auf Holz zu malen ist uns nichts besonders bekannt, außer daß die Alten auf weiße Gründe malten[1]); vielleicht aus eben dem Grunde, warum zum Purpurfärben, wie Plato sagt, die weißeste Wolle gesucht wurde[2]).

Die alten Künstler werden ungefähr wie die neueren, in Anlagen der Gemälde auf nassen Gründen, verfahren sein. Jetzt, nachdem der Carton in groß gezeichnet ist, und so viel feuchter Grund, als in einem Tage kann ausgeführt werden, angelegt worden, wird der Umriß der Figuren und der vornehmsten Theile derselben, auf dem Carton mit einer Nadel durchlöchert. Dieses Stück der Zeichnung wird an den aufgetragenen Grund gehalten, und man stäubt fein gestoßene Kohlen durch die gestochenen Löcher, wodurch die Umrisse auf dem Grunde angedeutet werden. Dieses nennt man im Deutschen durchbaußen; und eben so verfuhr auch Raphael, wie ich an einem mit schwarzer Kreide gezeichneten Kinderkopfe desselben, in der Sammlung der Zeichnungen des Herrn Cardinals Alexander Albani, sehe. Diesen angestäubten Umrissen fährt man mit einem spitzigen Stifte nach, und es werden dieselben in dem feuchten Grunde eingedruckt; und diese eingedruckten Umrisse zeigen sich deutlich auf den Werken des Michael Angelo und des Raphaels. In diesem letzten Punkte aber sind die alten Künstler von den neuern verschieden; denn auf alten Gemälden findet sich der Umriß nicht eingedruckt, sondern die Figuren sind, wie auf Holz oder auf Leinwand, mit großer Fertigkeit und Zuversicht gemalt.

Die Malerei auf nassen Gründen muß bei den Alten weniger gemein, als auf trockenen Gründen gewesen sein; denn die mehrsten herculanischen Gemälde sind von dieser letzten Art. Man erkennt dieselben an den ver- [illegible] gen von Farben; denn an einigen ist z. E. der Grund schwarz; [illegible] ist ein Feld von verschiedener Form, oder auch ein

[1]) Beger Spicileg. Antiq.

[2]) Pitt. Ercol. T. I. tav. [illegible] L. 10. c. 3. [illegible] 6. edit. Basil.

langer Streif, mit Zinnober aufgetragen, und auf diesem zweiten Grunde sind Figuren gemalt. Die Figur ist unscheinbar geworden, oder abgesprungen, und der zweite rothe Grund ist so rein, als wenn nichts darauf gemalt gewesen wäre. Andere aber, die von eben dieser Art scheinen, sind auf nassen Gründen gemalt, aber mit trockenen Farben zuletzt übergangen, wie der Ganymedes und andere, welche an eben dem Orte gefunden worden.

Einige glauben ein Kennzeichen der trockenen Malerei in den erhobenen Pinselstrichen zu finden; aber ohne Grund: denn auf den Gemälden des Raphaels, welche auf nassen Gründen sind, bemerkt man eben dieses. Die erhobenen Pinselstriche sind hier Zeichen, daß dieser Künstler seine Werke zuletzt trocken hier und da übermalt hat, welches auch von den nachfolgenden Malern in eben dieser Art geschehen. Die Farben der alten Gemälde auf trockenen Gründen müssen mit einem besondern Leimwasser aufgetragen sein; denn sie haben sich in so vielen hundert Jahren zum Theil frisch erhalten, und man kann ohne Nachtheil mit einem feuchten Schwamme oder Tuche über dieselben hinfahren. Man hat in den durch den Vesuvius verschütteten Städten Gemälde gefunden, welche mit einer zähen und harten Rinde, von Asche und Feuchtigkeit angesetzt, überzogen waren, und welche man nicht ohne große Mühe durch Feuer ablösen konnte; aber auch durch diesen Zufall haben solche alte Gemälde nichts gelitten. Diejenigen, welche auf nassen Gründen sind, können das Scheidewasser ausstehen, womit man den Ansatz der steinigen Unreinigkeit ablöst und die Gemälde reinigt.

Was die Ausführung betrifft, so sind die mehrsten alten Gemälde geschwind und wie die ersten Gedanken einer Zeichnung entworfen; und so leicht und flüchtig sind die Tänzerinnen und andere herculanische Figuren, welche alle Kenner bewundern, auf einem schwarzen Grunde ausgeführt; diese Geschwindigkeit aber war so sicher, als das Schicksal, durch die Wissenschaft und Fertigkeit geworden. Die Art zu malen bei den Alten war geschickter, als die heutige, einen hohen Grad des Lebens und des wahren Fleisches zu erreichen: denn da alle Farben in Oel verlieren, das ist, dunkeler werden, so bleibt die Malerei in Oel allezeit unter dem Leben. In den mehrsten alten Gemälden sind die Lichter und Schatten durch parallele oder gleichlaufende und zuweilen durch gekreuzte Striche gesetzt, welches im Welschen tratteggiare heißt, und an diese Art hat sich auch Raphael zuweilen gehalten. Andere, sonderlich größere Figuren der Alten, sind auf Oelfarben-Art vertieft und erhoben, das ist, durch ganze Massen von degradirten und anwachsenden Tinten, und diese sind in dem Ganymedes meisterhaft ineinander geschmolzen. Auf eben diesem großen Wege ist die barberinische vermeinte Venus und die zuletzt entdeckten viel kleinen Gemälde des herculanischen Musei gemalt, welche dennoch auch in einigen Köpfen über die Schatten mit Strichen schattirt sind.

An den herculanischen Gemälden ist zu beklagen, daß dieselben mit einem Firnisse überzogen worden, welcher nach und nach die Farben abblättert und abspringen macht; ich habe innerhalb zweier Monate Stücke von dem Achilles abfallen sehen.

Zuletzt ist mit ein paar Worten von dem Gebrauche bei den Alten zu reden, die Gemälde vor dem Nachtheile, welchen sie von der Luft oder der Feuchtigkeit leiden könnten, zu verwahren. Dieses geschah mit Wachse,

womit sie dieselben überzogen, wie Vitruvius[1]) und Plinius[2]) melden, und dadurch erhöhten sie zu gleicher Zeit den Glanz der Farben. Dieses hat sich in einigen Zimmern verschütteter Häuser der alten Stadt Resina, nahe bei dem alten Herculano gelegen, gezeigt. Die Wände hatten Felder von Zinnober, von solcher Schönheit, daß es Purpur schien, da man dieselben aber nahe an das Feuer brachte, um den angesetzten Tarter abzulösen, zerschmolz das Wachs, womit die Gemälde überzogen waren. Es fand sich auch eine Tafel von weißem Wachse unter Farben liegen, in einem Zimmer des unterirdischen Herculanum; vermuthlich war man beschäftigt, dasselbe auszumalen, da der unglückliche Ausbruch des Vesuvius kam, und alles überschüttete.

Ich habe dem Liebhaber sowohl, als dem Künstler, das Vergnügen nicht nehmen wollen, über die in den fünf Stücken dieses Capitels enthaltenen Lehren und Anmerkungen eigene Betrachtungen zu machen und hinzuzuthun; und es wird aus jenen in Schriften der Gelehrten, die sich in dieses Feld gewagt haben, etwas zu verbessern übrig sein. Beide aber, wenn sie unter Anführung dieser Geschichte die Werke griechischer Kunst zu betrachten Gelegenheit und Zeit haben, setzen bei sich fest, daß nichts in der Kunst klein sei, und was leicht zu bemerken gewesen scheinen wird, ist es mehrentheils nur wie des Columbus Ei. Es kann auch alles, was ich angemerkt habe, obgleich mit dem Buche in der Hand, in einem Monate (die gewöhnliche Zeit des Aufenthalts der deutschen Reisenden in Rom) nicht durchgesehen und gefunden werden. Aber sowie das Wenige mehr oder weniger, den Unterschied unter Künstlern macht, ebenso zeigen die vermeinten Kleinigkeiten den aufmerksamen Beobachter, und das Kleine führt zum Großen. Mit Betrachtungen über die Kunst verhält es sich auch anders als mit Untersuchungen der Gelehrsamkeit in den Alterthümern. Hier ist schwer, etwas neues zu entdecken, und was öffentlich steht, ist in dieser Absicht untersucht; aber dort ist in dem bekanntesten etwas zu finden: denn Kunst ist nicht erschöpft. Aber es ist das Schöne und das Nützliche nicht mit einem Blicke zu greifen, wie ein unweiser deutscher Maler nach ein paar Wochen seines Aufenthalts in Rom meinte; denn das Wichtige und Schwere geht tief und fließt nicht auf der Fläche. Der erste Anblick schöner Statuen ist bei dem, welcher Empfindung hat, wie die erste Aussicht auf das offene Meer, worin sich unser Blick verliert und starr wird, aber in wiederholter Betrachtung wird der Geist stiller und das Auge ruhiger, und geht vom Ganzen auf das Einzelne. Man erkläre sich selbst die Werke der Kunst auf eben die Art, wie man andern einen alten Scribenten erklären sollte; denn insgemein geht es dort, wie in Lesung der Bücher; man glaubt zu verstehen, was man liest, und man versteht es nicht, wenn man es deutlich auslegen soll. Ein anders ist, den Homerus lesen, ein anders, ihn im Lesen zugleich übersetzen.

---

[1]) L. 7. c. 9.
[2]) L. 33. c. 40.

Fünftes Capitel.

Von der Kunst unter den Römern.

Erstes Stück.

Untersuchung des römischen Stils in der Kunst.

I. Von Werken römischer Künstler.

Nach der Abhandlung von der griechischen Kunst wäre nach der gemeinen Meinung der Stil der römischen Künstler und hier insbesondere ihrer Bildhauer zu untersu[illegible] [illegible]uarii und Bildhauer reden [illegible] der Kunst. Es waren [illegible] sowohl Figuren, als er[illegible] [illegible]d einige Statuen mit dem [illegible]t diejenige Figur[1]), welche [illegible] Erzstifte Salzburg entdeckt [illegible] und [illegible]nal, Matthias Lange, in Salzb[illegible] Erz, in Lebensgröße und gleicht in [illegible] Antinous im Belvedere. Eine jener völlig ähnliche Statue, [illegible] mit eben derselben Inschrift und an eben dem ungewöhnlichen Orte, nämlich auf dem Schenkel, befindet sich in dem Garten des königlichen Lustschlosses Aranjuez in Spanien, wo mein Freund, Herr Anton Raphael Mengs, dieselbe gesehen und mir als ein altes Werk angiebt. Ich habe mit aller Mühe, die ich mir gegeben, von der Statue zu Salzburg nicht die geringste Nachricht erhalten können, aus welcher, wenn sie richtig und umständlich gewesen wäre, man vielleicht hätte sehen können, ob eine nach der andern gearbeitet worden; so viel sehe ich wohl, daß die Streitart, welche die salzburgische in dem Kupfer hält, ein neuer Zusatz der Unwissenheit sein müsse. Eine andere kleine Figur, über drei Palme hoch, welche die Hoffnung vorstellt, in der Villa Ludovisi, ist wie im etrurischen Stile gearbeitet[2]) und hat eine römische Inschrift auf der Base, welche im vorigen Capitel angeführt ist. Von

---

[1]) Gruter. Inscr. p. 989. n. 3.

[2]) conf. Winckelmann Descr. des Pier. grav. du Cab. de Stosch, p. 301. seq.

erhobenen Arbeiten mit römischer Inschrift habe ich eine zu Anfang des dritten Capitels berührt, in der Villa Albani, welche eine Speisekammer vorstellt, und in eben der Villa ist eine andere, wo ein Vater, als ein Senator gekleidet, auf einem Stuhle sitzt, mit den Füßen auf eine Art von Fußschemel und hält in der rechten Hand das Brustbild seines Sohnes; gegen ihm über steht eine weibliche Figur, welche Rauchwerk auf einen Leuchter zu streuen scheint, mit der Ueberschrift:

C. LOLLIVS· ALCAMENES·
DEC· ET· DVVMVIR·

Von der zweiten Art bringt Boissard eine Statue mit der Inschrift[1]): TITIVS· FECIT· Auf einer Statue des Aesculapius, in Palaste Verospi, steht der Name des Künstlers[2]), ASSALECTVS· Geschnittene Steine mit Namen ihrer römischen Künstler, eines Aepolianus, Cajus, Cuejus u. s. f. will ich nicht anführen.

II. Von der Nachahmung etrurischer und griechischer Künstler.

Diese Denkmale aber sind hinlänglich zu einem Systema der Kunst und zur Bestimmung eines besondern von dem etrurischen und griechischen verschiedenen Stils; es werden sich auch die römischen Künstler keinen eigenen Stil gebildet haben, sondern in den allerältesten Zeiten ahmten sie vermuthlich die Etrurier nach, von welchen sie viele, sonderlich heilige Gebräuche, annahmen, und in ihren späteren und blühenden Zeiten werden ihre wenigen Künstler Schüler der griechischen gewesen sein.

Von der Nachahmung der etrurischen Kunst in Werken römischer Künstler in der Zeit der Republik giebt ein walzenförmiges Gefäß von Metall, in der Gallerie des Collegii S. Ignatii zu Rom, einen deutlichen und unwidersprechlichen Beweis. Denn erstlich steht auf dem Deckel der Name des Künstlers selbst und die Anzeige, daß er dieses Werk zu Rom gemacht habe; ferner offenbart sich der etrurische Stil nicht allein in der Zeichnung vieler Figuren, sondern auch in den Begriffen derselben. Es ist dieses Gefäß, dessen Form am Schlusse dieses Capitels vorgestellt ist, ungefähr zwei Palme hoch, und hält etwa anderthalb Palme im Durchmesser; auf der Binde unter dem obern Rande, und auch unten, hat dasselbe Zierrathen; auf dem mittelsten Raum desselben aber ist rund herum, in eingegrabener Arbeit mit einem Grabstichel, die Geschichte der Argonauten, ihre Anlandung, der Kampf und der Sieg des Pollux über den Amycus u. s. f. vorgestellt. Rund herum auf dem Deckel ist eine Jagd vorgestellt, und oben auf demselben stehen aufrecht befestigt drei von Metall gegossene Figuren, von einer halben Spanne hoch, nämlich die verstorbene Person, welcher zu Ehren und zum Gedächtniß dieses Gefäß etwa in ihr Grab gesetzt war, und diese umfaßt zwei Faune mit Menschenfüßen, nach dem Begriffe der Etrurier, welche diese Halbgötter entweder so, oder mit Pferdefüßen und Schwänzen bildeten. Unter diesen Figuren steht die angeführte Schrift; auf der einen Seite der Name der Tochter ihrer verstorbenen Mutter[3]):

DINDIA·MACOLNIA·FILEA·DEDIT

[1]) Antiquit. T. 3. Eig. 132.
[2]) Stosch Pref. aux Pier. grav. p. XI.
[3]) DINDIA· MACOLNIA· FILIA. DEDIT· NOVIOS· PLAVTIOS· ME·

Auf der andern Seite der Name des Künstlers:

NOVIOS·PLAVTIOS·MED·ROMAI·FECID·

Die drei Füße, auf welchen das Gefäß ruht, haben ein jeder ihre besondere Vorstellung in Metall gegossen, und auf dem einen steht Hercules mit der Tugend und der Wollust, welche aber nicht weiblich, wie bei den Griechen, sondern hier männlich persönlich gemacht sind.

III. Irrige Meinung von einem besonderen Stile in der Kunst.

Das Vorurtheil von einem den römischen Künstlern eigenen und von dem griechischen verschiedenen Stil ist aus zwei Ursachen entstanden. Die eine ist die unrichtige Erklärung der vorgestellten Bilder, da man in denen, welche aus der griechischen Fabel genommen sind, römische Geschichte und folglich einen römischen Künstler finden wollte. Ein solcher Schluß ist derjenige, welchen ein seichter Scribent aus der erzwungenen Erklärung eines herrlichen griechischen Steins in dem Stoßischen Museo macht[1]). Es stellt dieser Stein die Tochter des Priamus Polyxena vor[2]), welche Pyrrhus auf dem Grabe seines Vaters Achilles aufopferte; jener aber findet gar keine Schwierigkeit, die Nothzüchtigung der Lucretia hier zu sehen. Ein Beweis seiner Erklärung soll der römische Stil der Arbeit dieses Steins sein, welcher, sagt er, sich deutlich hier zeigt, nach einer umgekehrten Art zu denken, wo aus einem irrigen Schlusse ein falscher Vordersatz gezogen wird. Es würde derselbe eben den Schluß gemacht haben, aus dem schönen Gruppo des vermeinten jungen Papirius, wenn der Name des griechischen Künstlers nicht da wäre. Die zweite Ursache liegt in einer unzeitigen Ehrfurcht gegen die Werke griechischer Künstler; denn da sich viele mitelmäßige Werke finden, entsieht man sich, dieselben jenen beizulegen, und es scheint billiger, den Römern, als den Griechen, einen Tadel anzuhängen. Man begreift daher alles, was schlecht scheint, unter dem Namen römischer Arbeiten, aber ohne das geringste Kennzeichen davon anzugeben. Aus solchen ungegründeten und willkürlich angenommenen Meinungen glaube ich berechtigt zu sein, den Begriff eines römischen Stils in der Kunst, in so weit unsere jetzigen Kenntnisse gehen, für eine Einbildung zu halten. Ich will indessen, um nichts zu übergehen, zum ersten die Umstände anzeigen, worin sich die Kunst zur Zeit der römischen Republik befunden hat; und da ich hier von der vorgesetzten Ordnung in Abhandlung der Zeichnung des Nackenden sowohl, als des Bekleideten, abgehen muß, so will ich hier wenigstens von der Kleidung der Männer, mehr nach dem was man sieht als liest, handeln.

IV. Geschichte der Kunst in Rom.

Was den ersten Punkt betrifft, so ist wahrscheinlich, daß sich unter den Königen wenige oder gar keine Römer auf die Zeichnung, und ins-

ROMAI· FECIT. MED, anstatt ME, und ROMAI, ROMAE. Diese Inschrift zeigt die alleräilteste Form römischer Buchstaben, und sie scheinen noch älter, wenigstens mehr Etrurisch, als die auf der Inschrift des L. Corn. Scipio Barbatus, in der Barberinischen Bibliothek, welches die älteste römische Inschrift in Stein ist, von welcher ich in den Anmerkungen über die Baukunst der Alten geredet habe, p. 5.

[1]) Scarfo Lettera etc. p. 51.

[2]) Winckelm. Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 395.

besondere auf die Bildhauerei, gelegt haben, weil nach den Gesetzen des Numa, wie Plutarchus lehrt[1]), die Gottheit nicht in menschlicher Gestalt durfte gebildet werden, so daß nach hundert und sechzig Jahren, nach den Zeiten dieses Königs, oder in den ersten hundert und siebenzig Jahren, wie Varro berichtet[2]), weder Statuen noch Bilder der Götter in den Tempeln zu Rom gewesen. Ich sage und verstehe in den Tempeln, welches also auf eine gottesdienstliche Verehrung derselben müßte gedeutet werden; denn es waren Statuen der Götter in Rom, welche ich sogleich anführen werde; es werden also dieselben nicht in die Tempel gesetzt gewesen sein.

Zu andern öffentlichen Werken bediente man sich etrurischer Künstler, welche in den ältesten Zeiten in Rom waren, was nachher die griechischen Künstler wurden, und von jenen wird die im ersten Capitel angeführte Statue des Romulus gearbeitet sein. Ob die Wölfin von Erz, welche den Romulus und Remus säugt, im Campidoglio, diejenige ist, von welcher Dionysius, als von einem sehr alten Werke, redet[3]), oder diejenige, welche nach dem Cicero vom Blitze beschädigt wurde[4]), wissen wir nicht; wenigstens sieht man einen starken Riß in dem Hinterschenkel des Thiers, und vielleicht ist dieses die Beschädigung vom Blitze.

Tarquinius Priscus[5]), oder, wie andere wollen, Superbus[6]), ließ einen Künstler von Fregellä aus dem Lande der Volsker, oder, nach dem Plutarchus, etrurische Künstler von Vejä kommen, die Statue des olympischen Jupiters von gebrannter Erde zu machen, und dergleichen Quadriga wurde oben auf diesen Tempel gesetzt, und andere sagen, es sei dieses Werk zu Vejä gearbeitet worden. Die Statue, welche sich Caja Cäcilia, des Tarquinius Priscus Gemahlin, in dem Tempel des Gottes Sanga setzen ließ[7]), war von Erz. Die Statuen der Könige[8]) standen noch zur Zeit der Republik, in den gracchischen Unruhen, am Eingange des Capitolii.

In der Einfalt der Sitten der ersten Zeiten der Republik, und in einem Staate, welcher auf den Krieg bestand, wird wenig Gelegenheit gewesen sein, die Kunst zu üben. Die höchste Ehre, die Jemandem wiederfahren konnte, war eine Säule, die ihm aufgesetzt wurde[9]), und da man anfing, große Verdienste mit Statuen zu belohnen, wurde das Maaß derselben auf drei Fuß gesetzt[10]); ein eingeschränktes Maaß für die Kunst. Die Statue des Horatius Cocles, welche ihm in dem Tempel des Vulcanus aufgerichtet wurde[11]), die Statue der Clölia zu Pferde[12]), welche noch zu

---

[1]) Numa, p. 118. l. 26.
[2]) ap. S. Augustin. Civit. Dei, L. 4. c. 36.
[3]) Ant. Rom. L. 1. p. 64. l. 19.
[4]) de divinat. L. 2. c. 20.
[5]) Plin. L. 35. c. 45.
[6]) Plutarch. Poblic. p. 188. l. 20.
[7]) Scalig. Conject. in Varron. p. 171.
[8]) Appian. de Bel. civ. L. 1. p. 168. l. 17.
[9]) Plin. L. 34. c. 11.
[10]) Plin. l. c.
[11]) Plutarch. Poblic. p. 192. l. 20.
[12]) Plin. l. 34. c. 13.

den Zeiten des Seneca stand[1]), beide von Erz, und viele andere in den ersten Zeiten zu Rom gemacht, müßte man sich also in diesem Maaße vorstellen. Aus Erz wurden auch andere öffentliche Denkmale daselbst gemacht; und neue Verordnungen wurden auf Säulen von Erz eingegraben, wie diejenige war, wodurch das Volk zu Rom Erlaubniß bekam, auf dem Aventino anzubauen[2]), zu Anfang des vierten Jahrhunderts der Stadt Rom; und bald hernach die Säulen, in welchen die Gesetze des Decemvirs aufgestellt wurden[3]).

Die mehrsten Statuen der Gottheiten werden der Größe und Beschaffenheit ihrer Tempel in den erstern Zeiten der Republik gemäß gewesen sein, welche zum Theil, aus dem in Jahresfrist geendigten Tempel des Glücks zu schließen[4]), nicht prächtig gewesen sein können, wie auch andere Nachrichten[5]) nebst den erhaltenen Tempeln, oder ihren Trümmern, zeigen.

Gedachte Statuen werden vermuthlich von etrurischen Künstlern gearbeitet sein; von dem großen Apollo von Erz, welcher nachher in der Bibliothek des Tempels Augusti stand, versichert es Plinius.[6]) Spurius Carvilius, welcher die Samniter schlug, ließ diese Statue aus jener ihren Harnischen, Beinrüstungen und Helmen durch einen etrurischen Künstler gießen, im 461. Jahre der Stadt Rom, das ist in der 121. Olympias. Diese Statue war so groß, sagt man, daß sie von dem Albanischen Berge, jetzt Monte Cavo genannt, konnte gesehen werden. Die erste Statue der Ceres[7]) in Erz ließ Spurius Cassius machen, welcher im 252. Jahre Consul war. Im 417. Jahre wurden den Consuls L. Furio Camillo und C. Moenio, nach dem Triumphe über die Lateiner, als etwas ganz seltenes, Statuen zu Pferde gesetzt[8]); es wird aber nicht gemeldet, woraus sie gemacht gewesen. Eben so bedienten sich die Römer etrurischer Maler, von welchen unter andern ein Tempel der Ceres[9]) ausgemalt war, welche Gemälde man, da der Tempel anfing baufällig zu werden, mit der Mauer, auf welcher sie gemalt waren, wegnahm und anderwärts hin versetzte.

Der Marmor wurde spät in Rom verarbeitet, welches auch die bekannte Inschrift[10]) des L. Scipio Barbatus[11]), des würdigsten Mannes seiner Zeit, beweist; es ist dieselbe in dem schlechtesten Steine, Peperino genannt, gehauen. Die Inschrift der Columna Rostralis des C. Duillius von eben der Zeit wird auch nur von solchem Steine gewesen sein und nicht aus Marmor, wie aus einer Stelle des Silius vorgegeben wird[12]); denn die Ueberbleibsel von der jetzigen Inschrift sind offenbar von späterer Zeit.

---

[1]) Consolat ad Marciam.
[2]) Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 10. p. 628. l. 40.
[3]) Ibid. p. 649. l. 35.
[4]) Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 8. p. 305. l. 12.
[5]) Nonn. ap. Scalig. Conject. in Varron. p. 17.
[6]) L. 34. c. 18.
[7]) Ibid. c. 9.
[8]) Liv. L. 8. c. 14.
[9]) Plin. L. 35. c. 45.
[10]) Sirmond explic. hujus Inscr. conf. Fabret. Inscr. p. 461.
[11]) conf. Liv. L. 35. c. 10.
[12]) Rycq. de Capitol. c. 33. p. 124.

Bis an das Jahr 454. der Stadt Rom, das ist bis zu der 120. Olympias, hatten die Statuen in Rom, wie die Bürger, lange Haare und lange Bärte[1]), weil nur allererst in gedachtem Jahre Barbiere aus Sicilien nach Rom kamen[2]); und Livius berichtet[3]), daß der Consul M. Livius, welcher aus Verdruß sich von der Stadt entfernt und den Bart wachsen lassen, sich denselben abgenommen, da er von dem Rathe bewegt wurde, wiederum zu erscheinen. Der ältere Scipio Africanus trug lange Haare[4]), da Masinissa die erste Unterredung mit demselben hielt; dessen Köpfe aber in Marmor und Basalt sind alle ganz kahl geschoren vorgestellt, nämlich in spätern männlichen Jahren.

Die Malerei wurde in dem zweiten punischen Kriege auch von den edlen Römern geübt, und Q. Fabius, welcher nach der unglücklichen Schlacht bei Cannä an das Orakel zu Delphos geschickt wurde, bekam von der Kunst den Namen Pictor[5]). Ein paar Jahre nach gedachter Schlacht ließ Tiberius Gracchus die Lustbarkeit seines Heers zu Benevent, nach dem Siege über den Hanno bei Luceria, in dem Tempel der Freiheit zu Rom malen[6]). Die Soldaten wurden von den Beneventanern auf den Gassen der Stadt bewirthet, und da der mehrste Theil bewaffnete Knechte waren, denen Gracchus, in Ansehung der einige Jahre geleisteten Kriegsdienste, vor dieser Schlacht, mit Genehmhaltung des Senats, die Freiheit versprochen hatte, so speisten diese mit Hüten und mit weißen wollenen Binden um den Kopf, zum Zeichen der Freilassung. Unter diesen aber hatten viele nicht völlig ihre Gebühr bewiesen, welchen zur Strafe auferlegt wurde, daß sie während des Krieges nicht anders, als stehend, essen und trinken sollten; in dem Gemälde lagen also einige zu Tische, andere standen, und andere warteten ihnen auf.

In diesem zweiten punischen Kriege, in welchem die Römer alle Segel ihrer Kräfte aufspannten, und ungeachtet vieler gänzlich niedergehauenen Heere, so daß in Rom nur 137,000 Bürger übrig waren[7]), dennoch in den letzten Jahren dieses Krieges mit dreiundzwanzig Legionen[8]), welches wunderbar scheinen muß, im Feld erschienen; in diesem Kriege, sage ich, nahm der römische Staat, so wie der athenienfische in dem Kriege mit den Persern, eine andere Gestalt an; sie machten Bekanntschaft und Bündnisse mit den Griechen, und erweckten in sich die Liebe zu ihrer Kunst. Die ersten Werke derselben brachte Claudius Marcellus nach der Eroberung von Syracus nach Rom und ließ das Capitolium und den von ihm eingeweihten Tempel an der Porta Capena mit diesen Statuen und Kunstwerken auszieren[9]). Die Stadt Capua betraf nach deren Eroberung durch den Q. Fulvius Flaccus eben dieses Schicksal[10]); es wurden alle Statuen nach Rom geführt.

---

[1]) Varro de re rust. L. 2. c. 11. p. 54. Cic. Orat. pro M. Coelio, c. 14.
[2]) Plutarch. Camil. p. 254. l. 24.
[3]) L. 27. c. 34.
[4]) Liv. L. 28. c. 35.
[5]) Id. L. 22. c. 7.
[6]) Id. L. 24. c. 16.
[7]) Liv. L. 27. c. 36.
[8]) Id. L. 26. c. 1.
[9]) Id. L. 25. c. 40.
[10]) Id. L. 26. c. 34.

In so großer Menge erbeuteter Statuen, wurden dennoch neue Statuen zu Rom gearbeitet; wie um eben diese Zeit von den Zunftmeistern des Volks Strafgelder angewendet wurden, Statuen von Erz in den Tempel der Ceres zu setzen[1]. Im siebzehnten und letzten Jahre dieses Krieges ließen die Aediles drei andere Statuen von Strafgeldern im Capitolio setzen[2], und eben so viele Statuen von Erz der Ceres, des Liber Pater und der Liberä wurden nicht lange hernach gleichfalls aus Strafgeldern gemacht[3]. L. Stertinius ließ damals aus der Beute, die in Spanien gemacht worden, zwei Bogen auf dem Ochsenmarkte aufrichten und mit vergoldeten Statuen besetzen[4]. Livius merkt an, daß damals die öffentlichen Gebäude, welche Basilicä hießen, noch nicht in Rom waren[5].

In öffentlichen Processionen wurden noch Statuen von Holz umher getragen, wie ein paar Jahre nach Eroberung der Stadt Syracus[6] und im zwölften Jahre dieses Krieges geschah. Da der Blitz in den Tempel der Juno Regina auf dem Aventino geschlagen hatte, wurde zu Abwendung übler Vorbedeutung verordnet, zwei Statuen dieser Göttin von Cypressen-Holz aus diesem ihren Tempel umher zu tragen, begleitet von siebenundzwanzig Jungfrauen in langen Kleidern, welche einen Gesang auf die Göttin anstimmten.

Nachdem der ältere Scipio Africanus die Carthaginenser aus ganz Spanien vertrieben hatte, und da er im Begriffe stand, dieselben in Afrika selbst anzugreifen, schickten die Römer an das Orakel zu Delphos Figuren der Götter, welche aus tausend Pfund erbeutetem Silber gearbeitet waren, und zugleich eine Krone von zweihundert Pfund Gold[7].

Nach geendigtem Kriege der Römer wider den König Philippus in Macedonien, den Vater des letzten Königs Perseus, brachte L. Quinctius von neuem eine große Menge Statuen von Erz und Marmor, nebst vielen künstlich gearbeiteten Gefäßen, aus Griechenland nach Rom und führte dieselben in seinem dreitägigen Triumphe (welches in der 145. Olympias geschah) zur Schau[8]. Unter der Beute waren auch zehn Schilder von Silber und einer von Gold und hundertundvierzehn goldene Kronen, welche letztere Geschenke der griechischen Städte waren. Bald nachher und ein Jahr vor dem Kriege mit dem Könige Antiochus dem Großen, wurde oben auf dem Tempel des Jupiters im Capitolio eine vergoldete Quadriga gesetzt, nebst zwölf vergoldeten Schildern an dem Gipfel[9]. Und da Scipio Africanus als Legat seines Bruders wider gedachten König zu Felde ging, baute er vorher einen Bogen am Aufgange zum Capitolio und besetzte denselben mit sieben vergoldeten Statuen und mit

---

[1] Id. L. 27. c. 6.
[2] Id. L. 30. c. 39.
[3] Id. L. 33. c. 25.
[4] Id. L. 33. c. 27.
[5] L. 26. c. 27.
[6] Liv. L. 27. c. 37.
[7] Id. L. 28. c. 45,
[8] Id. L. 34. c. 52.
[9] Id. L. 35. c. 41.

zwei Pferden; vor dem Bogen setzte er zwei große Wasserschalen von Marmor[1]).

Bis an die hundertundsiebenundvierzigste Olympias, und bis zum Siege des Lucius Scipio, des Bruders des ältern Scipio Africanus, über Antiochus den Großen waren die Statuen der Gottheiten in den Tempeln zu Rom mehrentheils nur von Holz oder von Thon[2]), und es waren wenige öffentliche prächtige Gebäude in Rom[3]). Dieser Sieg aber, welcher die Römer zu Herren von Asien bis an das Gebirge Taurus machte und Rom mit einer unbeschreiblichen Beute asiatischer Pracht erfüllte, erhob auch die Pracht zu Rom, und die asiatischen Wollüste wurden daselbst bekannt und eingeführt[4]); um eben die Zeit kamen die Bacchanalia von den Griechen unter die Römer[5]). L. Scipio führte unter andern Schätzen in seinem Triumphe auf: von silbernen getriebenen und geschnitzten Gefäßen tausend vierhundert und vierundzwanzig Pfund[6]); von goldenen Gefäßen, die ebenso ausgearbeitet waren, tausend und vierundzwanzig Pfund.

Nachdem hierauf die griechischen Götter unter griechischen Namen von den Römern angenommen[7]) und unter ihnen eingeführt worden, denen man griechische Priester setzte, so gab auch dieses Gelegenheit, die Statuen derselben entweder in Griechenland zu bestellen, oder in Rom von griechischen Meistern arbeiten zu lassen, und die erhobenen Arbeiten von gebrannter Erde an den alten Tempeln wurden lächerlich, wie der ältere Cato in einer Rede sagt[8]). Um eben die Zeit war die Statue des L. Quinctius, welcher in der vorhergehenden Olympias nach dem macedonischen Kriege seinen Triumph hielt, mit einer griechischen Inschrift in Rom gesetzt[9]), und also vermuthlich von einem griechischen Künstler verfertigt; so wie die griechische Inschrift auf der Base einer Statue, welche Augustus dem Cäsar setzen ließ, eben dieses zu vermuthen veranlaßt.

Nach geschlossenem Frieden mit dem Antiochus ergriffen die Aetolier, welche mit jenen verbunden gewesen waren, von neuem die Waffen wider die Macedonier, welches folglich auch die Römer, als damalige Freunde derselben, betraf. Es kam zu einer harten Belagerung der Stadt Ambracia, die sich endlich übergab. Hier war ehemals der königliche Sitz des Pyrrhus gewesen, und es war die Stadt angefüllt mit Statuen von Erz und Marmor und mit Gemälden, welche sie alle den Römern überliefern mußten, von denen sie nach Rom geschickt wurden[10]); so daß sich die Bürger dieser Stadt zu Rom beklagten, sie hätten keine einzige Gottheit, welche sie verehren könnten. M. Fulvius führte in seinem Triumphe über die Aetolier zweihundert und achtzig Statuen von Erz, und zweihundert

---

1) Id. L. 37. c. 3.
2) Plin. L. 34. c. 11.
3) Liv. L. 40. c. 5.
4) Id. L. 39. c. 6.
5) Ibid. c. 9.
6) Id. L. 37. c. 59.
7) Cic. Orat. pro Corn. Balbo. c. 24.
8) Liv. L. 34. c. 4.
9) Rycq. de Capitol. c. 26. p. 105.
10) Liv. L. 38. c. 9. c. 43.

und dreißig Statuen von Marmor in Rom ein[1]). Zum Bau und zur Auszierung der Spiele, welche eben dieser Consul gab, kamen Künstler aus Griechenland nach Rom[2]), und damals erschienen zuerst nach griechischem Gebrauche Ringer in den Spielen. Dieser M. Fulvius, da er mit dem M. Aemilius Censor war, im Jahre der Stadt Rom 573, fing an die Stadt mit prächtigen öffentlichen Gebäuden auszuzieren[3]). Der Marmor aber muß noch zur Zeit nicht häufig in Rom gewesen sein, da die Römer noch nicht ruhige Herren waren von der Gegend der Ligurier, wo Luna, jetzt Carrara, lag, woher ehemals, so wie jetzt, der weiße Marmor geholt wurde. Dieses erhellt auch daraus, daß gedachter Censor M. Fulvius die Ziegel von Marmor[4]), womit der berühmte Tempel der Juno Lacinia bei Croton, in Groß-Griechenland, gedeckt war, abdecken und nach Rom führen ließ, zum Dache eines Tempels, welchen er selbst, vermöge eines Gelübdes, zu bauen hatte. Dessen College, der Censor M. Aemilius, ließ einen Marktplatz pflastern, und, welches fremd scheint, mit Pfahlwerk umzäunen[5]).

Wenige Jahre hernach, und im 564. Jahre der Stadt Rom, wurde von dem ältern Scipio Africanus, in dem Tempel des Hercules, dessen Säule gesetzt[6]) und zwei vergoldete Bigä auf dem Capitolio; zwei vergoldete Statuen setzte der Aedilis Q. Fulvius Flaccus dahin. Der Sohn desjenigen Glabrio, welcher den König Antiochus bei den Thermopylen geschlagen hatte, setzte diesem seinen Vater die erste vergoldete Statue, und, wie Livius sagt, in Italien[7]); man wird es von Statuen berühmter Männer zu verstehen haben. In dem macedonischen Kriege wider den letzten König Perseus beklagten sich die Abgeordneten der Stadt Chalcis, daß der Prätor C. Lucretius, an welchen sie sich ergeben hatten, alle Tempel ausplündern und die Statuen und übrigen Schätze nach Antium abführen lassen[8]). Nach dem Siege über den König Perseus kam Paulus Aemilius nach Delphos, wo an den Basen gearbeitet wurde, auf welche gedachter König seine Statuen wollte setzen lassen, welche der Sieger für seine eigene Statue bestimmte[9]).

Dieses sind die Nachrichten, welche die Kunst unter den Römern zur Zeit der Republik betreffen; diejenigen Nachrichten, von der Zeit an, wo ich hier aufhöre, bis zum Falle der römischen Freiheit, weil sie mehr mit der griechischen Geschichte vermischt sind, hat man in dem zweiten Theile zu suchen. Wenigstens haben diese Nachrichten diesen Werth, daß, wenn jemand dieselben weitläuftiger ausführen wollte, derselbe sich einen Theil der Mühe erspart findet, welche diese Art aufmerksamer Nachlesung der Alten, und die Zeitfolge derselben, verursacht.

---

1) Id. L. 39. c. 5.
2) Ibid. c. 22.
3) Id. L. 40. c. 51. 52.
4) Id. L. 42. c. 3.
5) Id. L. 41. c. 32.
6) Liv. L. 38. c. 35.
7) L. 40. c. 34.
8) Id. L. 43. c. 9.
9) Id. L. 45. c. 27.

Zweites Stück.

Von der römischen Männer-Kleidung.

Das zweite Stück dieses Capitels soll, wie angezeigt ist, kurze Anmerkungen enthalten über die Form der römischen Männer-Kleidung (denn die Kunst hat vornehmlich mit der Form zu thun), und zwar so viel ohne Figuren kann verstanden werden; das mehrste gilt zugleich von der griechischen Männer-Kleidung. Unter der männlichen Kleidung begreife ich zugleich die Bewaffnung des Körpers, ohne mich in Untersuchung ihrer Waffen einzulassen. Zuerst ist von derjenigen Bekleidung, welche den Leib insbesondere bedeckte, und hernach von der Bekleidung einzelner Theile zu reden.

I. Bekleidung des Leibes.

Das Unterkleid wurde von einigen Völkern der ältesten Zeiten als eine weibliche Tracht angesehen[1]), und die ältesten Römer hatten nichts, als ihre Toga auf den bloßen Leib geworfen[2]); so waren die Statuen des Romulus und des Camillus auf dem Capitolio vorgestellt[3]). Noch in späteren Zeiten gingen diejenigen, welche auf dem Campo Martio sich zu Ehrenstellen dem Volke vorstellten, ohne Unterkleid[4]), um ihre Wunden auf der Brust, als Beweise ihrer Tapferkeit, zu zeigen. Ueberhaupt aber war nachher das Unterkleid, so wie den Griechen, die Cynischen Philosophen ausgenommen, also allen Römern gemein, und wir wissen vom Augustus, daß derselbe im Winter an vier Unterkleider auf einmal angelegt. An Statuen, Brustbildern und auf erhobenen Arbeiten ist das Unterkleid nur allein am Halse und auf der Brust sichtbar, weil die Figuren mit einem Mantel, oder mit der Toga, vorgestellt sind, und man sieht nur in den alten Gemälden des vaticanischen Terentius und Virgilius Figuren bloß im Unterkleide. Es war ein Rock mit Aermeln, welcher über den Kopf geworfen wurde, und wenn derselbe nicht aufgeschürzt war, bis an die Waden herunter ging. Die Aermel sind zuweilen sehr kurz und bedecken kaum die obere Muskel des Arms, wie an der schönen senatorischen Statue in der Villa Negroni; diese heißen gestumpfte Aermel[5]), *κολόβια*. Enge und lange Aermel, die, wie an der weiblichen Kleidung, bis an die Knöchel der Hand reichen, trugen, wie Lipsius will[6], nur Cinaedi und Pueri meritorii. Die Knechte, welche keinen Mantel trugen, hatten ihr Unterkleid, bis über die Knie hinaufgezogen, gebunden. Auf einer gereiften Vase von Marmor, in dem Palaste Farnese, welche einige tanzende weibliche Bacchanten und den Silenus, herrlich gearbeitet, vorstellt, ist das Unterkleid an einem indischen und bärtigen Bacchus sichtbar und sonder-

---

[1]) Herodot. L. 1. p. 40. l. 33.
[2]) Gell. Noct. Att. L. 7. c. 12.
[3]) Cic. Orat. pro M. Scauro.
[4]) Plutarch. *Ῥωμαϊκά*, p. 492. l. 31.
[5]) Salmas. ad Tertul. de Pall. p. 44.
[6]) Antiq. Lect. L. 4. c. 8.

lich zu merken, weil es auf der Brust geschnürt ist: dieses findet sich nirgend anderswo.

Die Toga war bei den Römern, wie der Mantel der Griechen[1]) und wie unsere Mäntel, cirkelrund geschnitten; der Leser wiederhole, was ich im vorigen Capitel von dem Mantel der griechischen Weiber gesagt habe. Wenn aber Dionysius von Halicarnassus sagt, daß die Toga die Form eines halben Cirkels gemacht[2]), so bin ich der Meinung, daß er nicht von der Form derselben im Zuschnitte rede, sondern von der Form, welche dieselbe im Umnehmen bekam. Denn so wie die griechischen Mäntel vielmals doppelt zusammen genommen wurden, so wird auch das cirkelrunde Gewand der Toga auf eben die Art gelegt worden sein, und hierdurch würde alle Schwierigkeit, in welche sich hier die Erklärer der Kleidung der Alten verlieren, gehoben. Die Gelehrten wissen unter der Toga und unter dem Mantel, sonderlich der Philosophen, keinen Unterschied zu finden[3]), als daß dieser auf dem bloßen Leibe, nicht, wie jener, über ein Unterkleid getragen wurde. Andere haben sich die griechischen Mäntel viereckig vorgestellt und vier Enden desselben auf dem Kupfer der Figur des Euripides[4]), so wie ein anderer ebenso viel Enden an dem Mantel der Figur auf der Vergötterung des Homerus im Palaste Colonna[5]), welche neben der Höhle auf diesem Werke steht, zu sehen geglaubt. Beide aber haben sich geirrt, und die vier Enden oder Quästchen sind weder an der einen, noch an der andern Figur. Die kleine Figur mit dem Namen Euripides auf dessen Base[6]) wurde für verloren gehalten, und kam vor kurzer Zeit aus der Kleiderkammer der Farnesischen Palastes wiederum zum Vorschein; es ist dieselbe einige Zeit unter meinen Händen gewesen, und also kann ich davon Rechenschaft geben.

Die Toga wurde, wie der Mantel, über die linke Schulter geworfen, und der Haufe Falten, welcher sich zusammenlegte, hieß Sinus[7]). Gewöhnlich wurde die Toga nicht gegürtet, wie auch andere anmerken; in einigen Fällen aber kann es dennoch geschehen sein, wie aus unten angezeigten Stellen des Appianus zu schließen ist[8]). Im Felde trugen die Griechen keinen Mantel[9]) und die Römer keine Toga, sondern einen leichten Ueberwurf, welcher bei diesen Tibenum oder Paludamentum, bei jenen Chlamys hieß, und ebenfalls rund war[10]), und nur in der Größe von dem Mantel und von der Toga muß verschieden gewesen sein; was andere von verschiedenen Formen desselben vorgeben, wird durch den Augenschein widerlegt. Denn alle Statuen mit einem Panzer, auch einige andere, als ein nackender Augustus in der Villa Albani, Marcus

---

1) Quintil. L. 11. c. 3. p. 844. l. 1. Isidor. Orig. L. 19. c. 24.
2) Antiq. Rom. L. 3. p. 187. l. 29.
3) Casaub. Not. in Capitolin. p. 58. A. Salmas. in Tertul. de Pal. p. 13.
4) Ruben. de re vestiar. L. 2. c. 6. p. 161.
5) Cuper. Apotheos. Hom. p. 34.
6) Fulv. Vrs. Imag.
7) Turneb. Advers. L. 3. c. 26.
8) Bel. Civ. L. 1. p. 173. l. 6. *Οἱ πολιτικοὶ τάτε ἱμάτια διαζωσάμενοι, καὶ τὰ προστύχοντα ξύλα ἁρπάσαντες, τοὺς ἀγροίκους διέσησαν.* conf. L. 2. p. 260. l. 7.
9) Casaub. in Theophr. p. 38.
10) Etymol. magn. v. *χλαῖνα.*

Aurelius zu Pferde und zwei gefangene Könige von schwarzem Marmor im Campidoglio, auch die kaiserlichen Brustbilder, haben diesen Mantel, und man sieht deutlich, daß derselbe nicht viereckig, sondern rund gewesen sein muß, welches auch bloß die Falten zeigen, die anders nicht, wie sie sind, hätten können geworfen werden. Dieser Mantel wurde durch einen großen Knopf, insgemein auf der rechten Achsel, zusammengeheftet und hing über die linke Achsel, welche er bedeckte, herunter, so daß der rechte Arm frei blieb. Zuweilen aber sitzt dieser Knopf auf der linken Achsel, wie an den Brustbildern des Drusus, des Claudius, des Galba, des Trajanus, eines Hadrianus und eines Marcus Aurelius, im Campidoglio.

Die Zierrathen und Verbrämungen der männlichen Kleidung, welche auf Denkmalen nicht sichtbar sind, gehören nicht für diese Abhandlung; da sich aber auf einem alten herculanischen Gemälde, welches die Muse Thalia vorstellt, ein vermeinter Clavus befindet[1]), so ist dieses wenigstens anzuzeigen. Auf dem Mantel dieser Figur ist da, wo derselbe den Schenkel bedeckt, ein länglicher viereckiger Streif von verschiedener Farbe hingesetzt, und die Verfasser der Beschreibung der herculanischen Gemälde suchen daselbst zu beweisen, daß dieser Streif der Clavus der Römer sei, welches ein aufgenähtes oder eingewirktes Stück Purpur war und durch dessen verschiedene Breite die Würde und den Stand der Person anzeigte. So viel habe ich zu erinnern gehabt über die Bekleidung des Leibes.

II. Bekleidung der Theile des Körpers.

Die Bekleidung einzelner Theile betrifft das Haupt, die Beine und die Hände. Was das Haupt betrifft, so war kein Diadema unter den Römern im Gebrauche, wie bei den Griechen, bei welchen diese Hauptbinden zuweilen von Erz gewesen sein müssen, wie die Binde an dem Kopfe eines vermeinten Ptolemäus von Erz, in der Villa Albani, zu zeigen scheint; denn in demselben sind umher längliche Einschnitte, vermuthlich zum einhaken[2]). Der Bart wurde zuweilen unter dem Kinne in einen Knoten geschürzt[3]), wie man an einem Kopfe im Campidoglio und an einem andern herculanischen zu Portici sieht. Die Spartaner durften keinen Knebelbart tragen[4]).

Das Haupt bedeckten sich die Reisenden, und die im offenen Felde sich vor der Sonne, oder vor dem Regen, zu verwahren hatten, mit einem Hute, welcher wie der unsrige geformt war, aber insgemein nicht mit aufgeschlagenen Krempen, und der Kopf war niedrig, wie ich bei dem Hute der Weiber im vorigen Capitel angezeigt habe. Dieser Hut war mit Bändern, welche unter dem Halse konnten gebunden werden, und wenn man mit unbedecktem Haupte ging, wurde der Hut hinterwärts auf die Schulter geworfen, und hing an dem Bande; das Band aber ist niemals sichtbar. Mit einem hinterwärts geworfenen Hute ist Meleager auf verschiedenen geschnittenen Steinen vorgestellt, und auf zwei einander ähn-

---

1) Pitt. Erc. T. 2. tav. 3. p. 18. n. 2.

2) Man könnte also das Wort χαλκεόμιτωρ, welches Euripides vom Hector gebraucht, Troad. v. 271. von dieser Binde füglicher, als von dem Panzer, wie Barnes will, verstehen.

3) Casaub. Animadv. in Athen. Deipn. L. 3. c. 19. p. 119. l. 24.

4) Ibid. L. 4. c. 9. p. 170. l. 3.

lichen erhobenen Werken, in der Villa Borghese und Albani, welche den Amphion und Zethus, mit ihrer Mutter Antiope, vorstellen, hat Zethus den Hut auf der Schulter hängen, um das Hirtenleben, welches er ergriffen, abzubilden. Dieses Werk habe ich auch anderwärts zuerst bekannt gemacht[1]). Einen solchen Hut trugen auch die Athenienser in den ältesten Zeiten[2]), welches aber nachher abkam[3]). Es findet sich eine andere Art von Hüten mit aufgeschlagenen Krempen, welche vorn eine lange Spitze machen und an der Seite eingeschnitten sind, um dieselben vorn gerade hinaufzuschlagen, auf die Weise, wie einige Reisehüte sind, die man in Deutschland auf der Jagd trägt. Diesen Hut hat ein sogenannter indischer Bacchus auf der angeführten Vase von Marmor im Palaste Farnese; einen Hut mit weit angezogenen niedrigen Krempen, nach der Art, wie die Priesterhüte gestutzt sind, trägt eine Figur auf der Jagd auf der beschriebenen walzenförmigen Vase von Erz. Eine besondere Art von Hüten trugen die römischen Aurigatores, oder diejenigen, welche auf Wagen Wette liefen; es gehen dieselben oben ganz spitzig zu und sind den sinesischen Hüten völlig ähnlich. Man sieht diese Hüte an solchen Personen auf ein paar Stücken von Musaico im Hause Massini, und auf einem nicht mehr vorhandenen Werke beim Montfaucon.

Es wäre hier auch mit ein paar Worten der phrygischen Mützen zu gedenken, welche sowohl Männern, als Weibern gemein waren, um eine bisher nicht verstandene Stelle des Virgilius zu erklären. In dem Hause der Villa Negroni befindet sich ein männlich jugendlicher Kopf mit einer phrygischen Mütze, und hinten von derselben geht wie ein Schleier herunter, welcher vorn den Hals verhüllt, und das Kinn bedeckt bis an die Unterlippe, auf eben die Art, wie an einer Figur in Erz der Schleier gelegt ist[4]), nur mit dem Unterschiede, daß hier auch der Mund verhüllt wird. Aus jenem Kopfe erklärt sich der Paris des Virgilius:

> Maeonia mentum mitra crinemque madentem
> Subnixus.
>
> Aen. 4. v. 216.

über welchen Ort man die vermeinten Erklärungen und Verbesserungen desselben bei unten angeführten Scribenten finden kann[5]).

Beinkleider waren bei den Römern und Griechen im Gebrauche, wie man auf herculanischen und andern Gemälden sieht[6]); es werden hierdurch einige Gelehrte, die das Gegentheil behauptet haben, widerlegt. Die Hosen des vermeinten Coriolanus auf dem Gemälde in den Bädern des Titus gehen der Figur bis auf die Knöchel der Füße, so daß sie an den Beinen wie Strümpfe anliegen, und sind blau. Bei den Griechen trugen die Tänzerinnen Hosen, wie bei uns geschieht[7]). Der Gebrauch der Hosen aber war bei den Männern nicht gemein, und anstatt der Beinkleider waren Binden im Gebrauche, womit die Schenkel umwunden wurden;

---

[1]) Descr. des Pier. grav. du Cab. de Stosch. p. 97.
[2]) Lucian. Gymnas. p. 895.
[3]) Philostr. Vit. Sophist. p. 572.
[4]) Ficoroni Rom. p. 20.
[5]) Turneb. Advers. L. 29. c. 25. Gevartii Elect. L. 1. c. 7. p. 17.
[6]) Pitt. Erc. T. 1. p. 7. 267.
[7]) Athen. Deipnos. L. 13. p. 607.

aber auch dieses wurde für eine Weichlichkeit gehalten: diese wirft Cicero deshalb dem Pompejus vor, welcher dergleichen trug[1]). Solche Binden um die Lenden gelegt, waren zu Trajanus Zeiten unter dem gemeinen Volke noch nicht üblich[2]); an den Bildnissen dieses Kaisers an dem Constantinischen Bogen sieht man die Schenkel bis unter das Knie bekleidet. Die Hosen der barbarischen Völker sind mit den Strümpfen aus einem Stücke und unter die Knöchel des Fußes durch die Riemen der Sohlen gebunden. Die Strümpfe wurden nachher in späteren Zeiten von den Hosen abgeschnitten, und hierin liegt der Grund des deutschen Wortes Strumpf, welches etwas abgestutztes bedeutet, wie Eckhart dieses in dem Ebnerischen Kleinodien-Kästlein zeigt. Michael Angelo hat sich also wider die alte Kleidertracht an seinem Moses vergangen, da er demselben Strümpfe unter die Hosen gezogen gegeben, so daß diese unter den Knien gebunden sind.

Von den mancherlei Arten von Schuhen der Alten ist von andern umständlich gehandelt. Die Schuhe der Römer waren von den griechischen verschieden, wie Appianus angiebt[3]); diesen Unterschied aber können wir nicht zeigen. Die vornehmen Römer trugen Schuhe von rothem Leder, welches aus Parthien kam[4]) und etwa der heutige Corduan sein wird. Die edlen Athenienser trugen einen halben Mond von Silber und einige von Elfenbein auf den Schuhen, und dieses auf der Seite unter dem Knöchel[5]), wie es scheint. Ich finde weiter nichts anzumerken, als die Statue des Hadrianus in der Villa Albani, welche mit einem Panzer barfuß vorgestellt ist. Diese Statue ist von mir an einem andern Orte berührt[6]) und gezeigt, daß dieser Kaiser öfters in seiner Rüstung zwanzig Meilen zu Fuß zu gehen pflegte, und dieses barfuß. Diese Statue aber ist nicht mehr kenntlich; denn man glaubte den Kopf derselben zu einer andern Statue nöthig zu haben, so wurde derselbe mit einem Kopfe des Septimius Severus verwechselt, wodurch die bloßen Füße ihre Bedeutung verloren haben.

Handschuhe haben einige Figuren auf Begräbniß-Urnen in den Händen, welches wider den Casaubonus zu merken ist, welcher vorgiebt, daß weder bei den Griechen, noch Römern, Handschuhe im Gebrauche gewesen[7]). Dieses ist so irrig, daß sie gar zu Homerus Zeiten bekannt waren; denn dieser giebt dem Laertes, des Ulysses Vater, Handschuhe[8]).

III. Bewaffnung des Körpers.

Zu der Bekleidung des Körpers gehört auch die Bewaffnung desselben, deren Stücke sind der Panzer, der Helm und die Beinrüstung. Der Panzer war bei den Alten doppelt und bedeckte die Brust und den Rücken; es war derselbe theils von Leinwand, theils von Metall verfertigt. Von

---

[1]) ad Attic. L. 2. ap. 3.
[2]) Dio Chrysost. Orat. ad Tyrann.
[3]) Mithradat. p. 114. l. 17.
[4]) Vales. Not. ad. Ammian. L. 22. c. 4 p. 300.
[5]) Philostrat. Vit. Sophist. L. 2. in Herod. Att. p. 555. l. 24.
[6]) Pref. à la Descr. des Pier. grav. du Cab. de Stosch, p. 24.
[7]) Animadv. in Athen. L. 12. c. 2. p. 523. l. 29.
[8]) Odyss. ω v. 229.

Leinewand trugen ihn die Phönicier[1]) und Assyrier[2]), in dem Heere des Xerxes, auch die Carthaginenser[3]), welchen die drei Panzer abgenommen waren, die Gelo nach Elis schickte, ingleichen die Spanier[4]). Die römischen Heerführer und Kaiser werden, wie Galba, von dem es angezeigt ist, mehrentheils dergleichen Panzer getragen haben, und die man an ihren Statuen sieht, scheinen Panzer von Leinewand vorzustellen; denn es sind in denselben oft alle Muskeln ausgedrückt, welches leichter mit Leinewand über eine Form gepreßt, als in Erz konnte geformt werden. Diese Leinewand wurde mit starkem Wein, oder Essig und Salz zugerichtet[5]), acht bis zehnmal verdoppelt. Es finden sich aber auch andere Panzer, die augenscheinlich dergleichen Rüstung von Erz vorstellen, und einige sind den Panzern unserer Cuirassier völlig ähnlich; so haben ihn unter andern ein schönes Brustbild des Titus und zwei liegende Gefangene in der Villa Albani; die Panzer haben alle ihre Charniere oder Angeln auf beiden Seiten.

Ueber die Helme der Alten merke ich nach dem, was bereits von andern gesagt ist, nur an, daß sie nicht alle von Metall waren, sondern es müssen einige auch von Leder, oder von anderer geschmeidiger Materie gewesen sein; denn der Helm unter dem Fuße der Statue eines Helden, in dem Palaste Farnese, ist zusammengetreten, welches nicht mit Erz geschehen konnte.

Beinrüstungen finden sich häufig auf erhobenen Werken und geschnittenen Steinen; von Statuen aber findet sich nur eine einzige, welche diese hat, und zwar in der Villa Borghese. Unter den Etruriern und in Sardinien waren auch Beinrüstungen im Gebrauche[6]), die anstatt des Schienbeins, wie gewöhnlich, die Wade bedeckten und auf dem Beine offen waren; von dieser Art an einer uralten sardischen Figur eines Soldaten von Erz werde ich in dem von mir in der Vorrede angezeigten Werke handeln.

So viel von der männlichen Bekleidung der Römer und von dem, was ein Künstler von derselben zu wissen nöthig hat. Hiermit beschließe ich den ersten Theil dieser Geschichte.

---

[1]) Herodot. L. 6. p. 261. l. 5.
[2]) Ibid. p. 257. l. 40.
[3]) Pausan. L. 6. p. 499. l. 12.
[4]) Strab. L. 3. p. 154. C.
[5]) Casaub. ad Sueton. p. 202. A.
[6]) Winckelm. Descr. des Pier. grav. du Cab. de Stosch, p. 201.

Geschichte

der

Kunst des Alterthums.

Zweiter Theil.

Nach den äußeren Umständen der Zeit unter den Griechen betrachtet.

Nach den äußeren Umständen der Zeit unter den Griechen betrachtet.

Der zweite Theil dieser Geschichte ist, was wir im engeren Verstande Geschichte nennen, und zwar der Schicksale der Kunst unter den Griechen, in Absicht der äußeren Umstände von Griechenland betrachtet, welche den größten Einfluß in die Kunst haben. Denn die Wissenschaften, ja die Weisheit selbst, hängen von der Zeit und ihren Veränderungen ab, noch mehr aber die Kunst, welche durch den Ueberfluß und vielmals durch die Eitelkeit genährt und unterhalten wird. Es war also nöthig, die Umstände anzuzeigen, in welchen sich die Griechen von Zeit zu Zeit befunden haben, welches kürzlich, und bloß in Absicht auf unser Vorhaben geschehen wird; und aus dieser ganzen Geschichte erhellt, daß es die Freiheit gewesen, durch welche die Kunst empor gebracht wurde. Da ich nun eine Geschichte der Kunst und nicht der Künstler geben wollen, so haben die Leben von diesen, welche von vielen andern beschrieben sind, hier keinen Platz; aber ihre vornehmsten Werke sind angegeben, und einige sind nach der Kunst betrachtet. Aus angezeigtem Grunde habe ich auch nicht alle Künstler, deren Plinius und andere Scribenten gedenken, namhaft gemacht, zumal wenn die bloße Anzeige ihrer Namen und Werke, ohne andere Nachrichten, nichts lehren konnte. Von den ältesten griechischen Künstlern aber ist ein genaues Verzeichniß, nach der Folge der Zeit, beigebracht; theils weil diese von den neueren bloß historischen Scribenten der alten Künstler mehrentheils übergangen sind, theils weil sich in der Anzeige ihrer Werke einigermaßen das Wachsthum der ältesten Kunst offenbart. Mit diesem Verzeichnisse, als mit den ältesten Nachrichten, fange ich diese Geschichte an.

I. Von der Kunst der ältesten Zeiten bis auf den Phidias.

Die Kunst wurde von dem Dädalus an schon in den ältesten Zeiten geübt, und von dieses berühmten Künstlers Hand wären noch zu des Pausanias Zeiten Bildnisse in Holz geschnitzt übrig, und er sagt, daß ihr Anblick bei aller ihrer Unförmlichkeit etwas Göttliches gehabt habe[1]). Zu gleicher Zeit lebte Smilis[2]), des Eucles Sohn, aus der Insel Aegina, welcher eine Juno zu Argos und eine andere zu Samos machte; und ver-

[1]) Pausan. L. 2. p. 121. l. 6.
[2]) Id. L. 7. p. 531. l. 5.

muthlich ist Skelmis beim Callimachus[1]) eben derselbe. Denn er war einer der ältesten Künstler, und dieser Dichter redet von einer hölzernen Statue der Juno von seiner Hand; man wird also anstatt Skelmis lesen müssen Smilis*). Einer von den Schülern des Dädalus war Endoeus[2]), welcher jenem nach Creta gefolgt sein soll. Nach dieser Fabelzeit ist eine große Lücke in der Geschichte der Künstler, und bis auf die achtzehnte Olympias findet sich von keinem derselben Nachricht. Damals machte sich der Maler Bularchus berühmt[3]), unter dessen Gemälden eine Schlacht mit Gold aufgewogen wurde. Fast um eben die Zeit muß Aristocles von Cydonia, aus Creta, gelebt haben; denn man setzt ihn, ehe die Stadt Messina in Sicilien ihren alten Namen Zancle änderte[4]), welches vor der neunundzwanzigsten Olympias geschah[5]). Von demselben war zu Elis ein Hercules, welcher mit der Amazone Antiope, zu Pferde, um ihren Gürtel stritt. Nachher machten sich[6]) Malas, aus der Insel Chio, dessen Sohn Micciades und Enkel Anthermus berühmt; die Söhne dieses letztern waren Bupalus und Anthermus in der sechzigsten Olympias, welche Künstler unter ihren Voreltern bis zur ersten Olympias zählten. Damals blühten auch Dipoenus und Scyllis, welche Pausanias[7]) sehr irrig für Schüler des Dädalus angiebt; es müßte denn derselbe ein jüngerer Dädalus sein, sowie nach dem Phidias ein Bildhauer dieses Namens aus Sicyon bekannt ist. Ihre Schüler waren[8]) Learchus, von Rhegium in Großgriechenland, Dorycllidas und Dontas, beide Lacedämonier, und[9]) Tectäus und Angelio, die einen Apollo zu Delos machten, welches vielleicht derjenige ist, von welchem viele Stücke nebst der Base mit der berühmten Inschrift, noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts, auf der Insel Delos waren. In eben diese Zeit wird Aristodemon von Argos[10]), Pythodorus von Theben[11]), nebst dem Damophon von Messene[12]), zu setzen sein: dieser machte zu Aegium in Achaja[13]) eine Juno Lucina von Holz mit den äußeren Theilen von Marmor. Von eben demselben war auch[14]) ein hölzerner Mercurius und Venus zu Megalopolis in Arcadien. Laphaes[15]), dessen Apollo im alten Stile zu Aegira in Achaja war, muß ungefähr dieser Zeit nahe sein. Bald nachher that sich Demeas[16]) hervor,

---

[1]) Fragm. 105. p. 358.
*) Man sieht in Bentleys Anmerkungen über diesen Ort, wie mancherlei Muthmaßungen von andern sowohl, als von ihm, über diesen Namen gemacht sind.
[2]) Pausan. L. I. p. 62. l. 27.
[3]) Plin. L. 35. c. 34.
[4]) Pausan. L. 5. p. 445.
[5]) Idem L. 4. p. 337. l. 18.
[6]) Plin. L. 36. c. 5.
[7]) Pausan. L. 2. p. 143. ad fin. p. 161. ad fin.
[8]) Idem L. 2. p. 251. ad fin.
[9]) Idem L. 2. p. 187. l. 24.
[10]) Pausan. L. 10. p. 801. l. II.
[11]) Id. L. 9. p. 778. l. 22.
[12]) Id. L. 7. p. 582. lin. ult.
[13]) Ibid.
[14]) Id. L. 8. p. 665. l. 15.
[15]) Id. L. 7. p. 592. l. 25.
[16]) Id. L. 6. p. 486. l. I.

von welchem eine Statue des Milo von Croton zu Elis gearbeitet wurde; und dieses muß nach der sechzigsten Olympias geschehen sein, wie man aus den Zeiten des Pythagoras schließen kann[1]), und sonderlich, weil vor der sechzigsten Olympias den Ringern, wie Milo war, zu Elis keine Statuen gesetzt wurden[2]). Auf ihn folgten Stomius und Somis, welche vor der Schlacht bei Marathon blühten[3]), und Callon[4]), der Schüler des Tectäus. Von diesem waren fünfunddreißig Statuen junger Leute von Erz, zu Elis, als Bildnisse von eben so viel jungen Messeniern aus Sicilien; die gelegentliche Begebenheit zu diesen Statuen erzählt Pausanias. Zu gleicher Zeit mit dem Callon lebten Menächmus und Soidas von Naupaclus[5]); dieser machte eine Diana von Elfenbein und Gold in ihrem Tempel zu Paträ. Ferner blühten Hegias und Ageladas[6]), der Meister des Polycletus, welcher unter andern den Cleosthenes, der in der sechsundsechzigsten Olympias den Sieg erhielt, auf einem Wagen zu Elis vorstellte. Einer von dessen Schülern, Ascarus[7]), machte einen Jupiter zu Elis mit einem Kranze von Blumen. In diese Zeit wäre etwa Iphion von Aegina[8]) zu setzen, welcher eine Statue der Angelio, des Mercurii Tochter, gebildet hatte.

Vor dem Feldzuge des Xerxes wider die Griechen waren folgende Bildhauer berühmt: Simon und[9]) Anaxagoras, beide von Aegina, von dessen Hand der Jupiter war, welchen die Griechen nach der Schlacht bei Platäae zu Elis setzten. Onatas[10]), ebenfalls von Aegina, welcher, außer vielen andern Werken, diejenigen acht Helden, die sich zum Loose über den Kampf mit dem Hector angaben, zu Elis gearbeitet hatte. Dionysius von Rhegium[11]) und Glaucus von Messene in Sicilien, welche zur Zeit des Tyrannen zu Rhegium Anaxilas lebten, das ist, zwischen der einundsiebenzigsten und sechsundsiebenzigsten Olympias[12]): auf einem Pferde des Dionysius stand[13]) auf dessen Rippen die Inschrift. Aristomedes und Socrates[14]), deren Werk eine Cybele war, welche Pindarus in ihrem Tempel zu Theben machen ließ. Mandäus[15]) von Päon, dessen Victoria zu Elis war. Glaucias[16]) von Aegina, welcher den König Hiero, auf einem Wagen stehend, zu Elis machte. Endlich Eladas[17]) von Argos, der Meister des Phidias.

---

[1]) Bentley's Diss. upon de Ep. of Phalar. p. 72. sq.
[2]) Pausan. L. 6. p. 497. l. 8.
[3]) Ibid. p. 488. l 20.
[4]) Id. L. 5. p. 443. l. 15.
[5]) Id. L. 7. p. 570. l. I.
[6]) Id. L. 6. p. 476.
[7]) Id. L. 5. p. 439. l. 14.
[8]) Schol. Pind. Olymp. 8. v. 106.
[9]) Pausan. L. 5. p. 437. l. 31.
[10]) Ibid. p. 445. l. 5.
[11]) Ibid. p. 446. 447.
[12]) Bentley l. c. p. 156.
[13]) Pausan. L. 5 p. 448. l. 9.
[14]) Id. L. 9. p. 758. l. 18.
[15]) Id. L. 5. p. 446. l. 4.
[16]) Id. L. 6. p. 474. l. 2.
[17]) Schol. Aristoph. Ran. v. 504.

Von diesen Künstlern wurden besondere Schulen gestiftet, und es haben die berühmtesten Schulen der Kunst in Griechenland, zu Aegina, Corinth, und zu Sicyon, dem Vaterlande der Werke der Kunst[1]), ein großes Alterthum. Die letzte Schule ist vielleicht von den berühmten Bildhauern Dipoenus und Scyllis, welche sich in Sicyon niederließen, gestiftet, und ich habe kurz zuvor einige von ihren Schülern angegeben. Aristocles[2]), des Canachus Bruder, ein Bildhauer aus eben dieser Stadt, wurde noch nach sieben Menschenaltern als das Haupt einer Schule angesehen, welche in Sicyon eine lange Zeit gedauert hatte. Vom Democritus[3]), einem andern Bildhauer aus Sicyon, werden seine Meister, bis auf den fünften von ihm zurück, namhaft gemacht. Polemon schrieb eine Abhandlung[4]) von den Gemälden zu Sicyon und von einem Porticus daselbst, wo viele Werke der Kunst waren. Eupompus, der Meister des Pamphilus, dessen Schüler Apelles war, brachte es durch sein Ansehen dahin, daß sich die seit einiger Zeit unter dem Namen der helladischen vereinigten Schulen in Griechenland von Neuem[5]) theilten, also daß nebst der jonischen Schule, unter den asiatischen Griechen, der zu Athen und zu Sicyon, eine jede besonders für sich bestand. Pamphilus und Polycletus, Lysippus und Apelles, welcher nach Sicyon zu dem Pamphilus ging, sich in seiner Kunst vollkommener zu machen, gaben dieser Schule ihren letzten Glanz, und zur Zeit König[5]) Ptolemäus Philadelphus in Aegypten scheint die berühmteste und beste Schule der Malerei in dieser Stadt gewesen zu sein. Denn es werden in dem prächtigen Aufzuge, welchen dieser König anstellte, vornehmlich und allein[6]) Gemälde der Künstler von Sicyon namhaft gemacht.

Corinth war wegen der herrlichen Lage schon in den ältesten Zeiten[7]) eine der mächtigsten Städte in Griechenland, und diese Stadt wird daher von den ersten Dichtern die Wohlhabende genannt. Cleanthes soll daselbst der erste gewesen sein, welcher, außer dem bloßen Umrisse einer Figur[8]), einige Theile in derselben andeutete. Strabo aber[9]) redet schon von Gemälden des Cleanthes mit vielen Figuren, die noch zu seiner Zeit übrig waren. Cleophantus von Corinth kam mit dem Tarquinius Priscus vor der vierzigsten Olympias nach Italien und zeigte den Römern zuerst die griechische Kunst in Gemälden, und es war von demselben noch zu Plinius Zeit[10]) eine schön gezeichnete Atalanta und Helena zu Lanuvium.

Wenn man auf das Alter der äginetischen Schule von dem berühmten Smilis, aus dieser Insel, schließen dürfte, so würde sie ihre Stiftung von den Zeiten des Dädalus herführen. Daß sich aber schon in ganz alten Zeiten eine Schule der Kunst in dieser Insel angefangen habe, bezeu-

---

[1]) Plin. L. 35. c. 40. conf. L. 36. c. 4.
[2]) Pausan. L. 6. p. 459. l. 6.
[3]) Pausan. L. 6. p. 457.
[4]) Athen. Deipn. L. 13.
[5]) Plin. L. 35. c. 36.
[6]) Athen. Deipn. L. 5. p. 196. F.
[7]) Thucyd. L. I. p. 6. l. I. seq.
[8]) Plin. L. 35. c. 5.
[9]) L. 8. p. 529. l. 17. ad Almel.
[10]) Plin. L. 35. c. 6.

gen die Nachrichten von so vielen alten Statuen in Griechenland, im äginetischen Stile gearbeitet. Ein gewisser äginetischer Bildhauer ist nicht dem Namen nach, sondern durch die Benennung des äginetischen Bilders bekannt[1]). Die Einwohner dieser Insel, welche Dorier waren, trieben großen Handel und Schifffahrt, wodurch sich die Künste daselbst emporbrachten[2]); Pausanias[3]) redet von der Schifffahrt derselben schon in den ältesten Zeiten, und sie waren den Atheniensern zur See überlegen[4]), welche so, wie jene, vor dem persischen Kriege nur Schiffe von funfzig Rudern und ohne Verdeck hatten[5]). Die Eifersucht zwischen ihnen brach endlich in einen Krieg aus[6]), welcher beigelegt war, da Xerxes nach Griechenland kam. Aegina, welche viel Antheil an dem Siege des Themistocles über die Perser hatte, zog viele Vortheile aus demselben; denn die reiche persische Beute wurde dahin gebracht und verkauft, wodurch diese Insel, wie Herodotus meldet[7]), zu großem Reichthume gelangte. In diesem Flore erhielt sich diese Insel bis zur achtundachtzigsten Olympias, da die Einwohner von den Atheniensern, weil es jene mit den Lacedämoniern gehalten, verjagt wurden. Die Athenienser besetzten diese Insel mit ihren Colonien, und die Aegineter begaben sich nach Thyräa in der argolischen Landschaft[8]). Sie kamen zwar von neuem zum Besitze ihres Vaterlandes, konnten aber nicht zur ehemaligen Macht wieder gelangen.

Nach der funfzigsten Olympias kam eine betrübte Zeit für Griechenland; es wurde von verschiedenen Tyrannen überwältigt, und diese Zeit dauerte an siebenzig Jahre. Polycrates machte sich zum Herrn von Samos, Pisistratus von Athen, Cypselus brachte die Herrschaft von Corinth auf seinen Sohn Periander und hatte seine Macht durch Bündnisse und Vermählungen mit andern Feinden der Freiheit ihres Vaterlandes zu Ambracia, Epidaurus und Lesbus befestigt. Melanchrus und Pittacus waren Tyrannen zu Lesbus, und ganz Euböa war dem Timondas unterthänig, und Lygdamis wurde durch des Pisistratus Beistand Herr von Naxus. Die mehrsten aber von ihnen hatten nicht mit Gewalt oder gewaffneter Hand die Herrschaft an sich gebracht; sondern sie waren durch Beredsamkeit zu ihrem Zwecke gelangt[9]), und durch Herunterlassung gegen das Volk hatten sie sich erhoben[10]): sie erkannten, wie Pisistratus[11]), die Gesetze ihrer Bürger auch über sich. Tyrann war auch ein Ehrenwort[12]). Aristodemus, der Tyrann von Megalopolis in Arcadien, erlangte den Zunamen Χρηϛός[13]), eines rechtschaffenen Mannes. Die Statuen der Sieger in den großen Spielen, mit welchen Elis auch schon vor dem Flore der Künste angefüllt

---

[1]) Aeginetae fictovis. Plin. L. 36. c. 4. n. 10.
[2]) Pausan. L. 10. p. 798. l. 7.
[3]) L. 8. p. 608. l. 31.
[4]) Idem L. 2. p. 178. l. 24.
[5]) Thucyd. L. I. p. 6. l. 18.
[6]) Pausan. L. I. p. 72. l. 24.
[7]) L. 9. c. 79.
[8]) Pausan. L. 2. p. 178.
[9]) Aristot. Polit. L. 5. c. 10. p. 152. edit. Wechel.
[10]) Dionys. Halic. Ant. Rom. L. p. 372. l. 36.
[11]) Aristot. l. c. c. 12. p. 164.
[12]) conf. Barnes. not. ad Hom. Hymn. in Mart. v. 5.
[13]) Pausan. L. 8. p. 656. l. 29.

war[1]), stellten so viel Vertheidiger der Freiheit vor; die Tyrannen mußten dem Verdienste das erkannte Recht widerfahren lassen, und der Künstler konnte zu allen Zeiten sein Werk vor den Augen des ganzen Volks aufstellen.

Eine erhobene Arbeit von zwei Figuren, welche sich in England befindet[2]), und einen jungen Sieger in den Spielen, mit Namen Mantho, wie die furchenweis geführte Inschrift auf diesem Stücke anzeigt und einen sitzenden Jupiter vorstellt, müßte aus dieser Zeit, aber vor der funfzigsten Olympias nicht gemacht sein, weil man damals allererst anfing in Marmor zu arbeiten, wie im ersten Theile gemeldet ist. Es werden auch damals wenig marmorne Säulen in Griechenland gewesen sein; die Säulen um einen Tempel der Diana auf dem Vorgebirge Sunium waren zu Themistocles Zeiten von einem weißen Steine[3]). Aus einem Kupfer aber kann man sich nicht wagen, über besagte erhobene Arbeit zu urtheilen. Ein vorgegebener Grabstein des spartanischen Dichters Alcman aber[4]), welcher in der dreißigsten Olympias geblüht, kann aus der nicht verstandenen und sehr willkürlich erklärten Ueberschrift bei weitem nicht so alt sein; dieser Grabstein befindet sich in dem Hause Giustiniani zu Venedig.

Die älteste übrig gebliebene Münze in Gold, wie man glaubt von Cyrene in Afrika, würde nach der Auslegung derselben ebenfalls aus dieser Zeit sein[5]). Demonax von Mantinea, Regent von Cyrene[6]) während der Minderjährigkeit Battus IV., welcher mit dem Pisistratus zu gleicher Zeit lebte, soll dieselbe haben prägen lassen. Demonax ist stehend vorgestellt, mit einer Binde um den Kopf, aus welcher Strahlen hervorgehen, und ein Widderhorn über das Ohr: in der rechten Hand hält er eine Victoria und in der linken einen Zepter. Es ist aber glaublicher, daß diese Münze in späterer Zeit zum Andenken des Demonax geprägt worden.

Nachdem nun die Tyrannen in Griechenland bis auf diejenigen, welche Sicyon gütig und nach ihren Gesetzen regierten[7]), vertilgt und die Söhne des Pisistratus verjagt und ermordet waren, welches in der siebenundsechzigsten Olympias und also ungefähr um eben die Zeit geschah, da Brutus sein Vaterland befreite, erhoben die Griechen ihr Haupt mehr, als jemals, und es kam ein neuer Geist in diese Nation. Die nachher so berühmten Republiken waren bisher unbeträchtliche kleine Staaten gewesen, bis auf die Zeit, da die Perser die Griechen in Jonien beunruhigten, Miletus zerstörten und die Einwohner wegführten. Die Griechen, sonderlich die Athenienser, wurden hierüber auf das Empfindlichste gerührt; ja noch einige Jahre nachher, da Phrynichus die Eroberung von Miletus in einem Trauerspiele vorstellte, zerfloß das ganze Volk in Thränen. Die Athenienser sammelten alle ihre Kräfte, und in Gesellschaft der Eretrier kamen sie ihren Brüdern in dem jonischen Asien zu Hülfe; sie faßten sogar den außerordentlichen Entschluß, den König in Persien in seinen Staaten selbst an-

---

[1]) conf. Herodot. L. 6. p. 279. l. 15.
[2]) Bimard. Not. ad Marm. βχςροφηδ.
[3]) Plutarch. in Themist. p. 210.
[4]) Astor. Comment. in Alcm. Monum.
[5]) Hardouin dans les Mem. de Trevoux, l'an 1727. p. 1444.
[6]) Herod. L. 4. c. 161. Excerpt. Diod. Sic. p. 233. l. 13.
[7]) Aristot. Polit. L. 5. 12. p. 164. Strab. L. 8. p. 587. l. 15. ed. rec.

zugreifen. Sie drangen hinein bis nach Sardes und eroberten und verbrannten diese Stadt, in welcher die Häuser theils von Rohr waren[1]), oder doch Dächer von Rohr hatten, in der neunundsechzigsten Olympias, und erfochten in der zweiundsiebenzigsten Olympias, das ist zwanzig Jahre nachher, da Hipparchus, der Tyrann von Athen, ermordet und sein Bruder Hippias verjagt worden, den erstaunenden Sieg bei Marathon, welcher wunderbar in allen Geschichten bleibt.

Die Athenienser erhoben sich durch diesen Sieg über alle andere Städte, und sowie sie unter den Griechen zuerst gesitteter wurden[2]) und die Waffen ablegten, ohne welche in den ältesten Zeiten kein Grieche auch im Frieden öffentlich erschien, so machte das Ansehen und die zunehmende Macht diese Stadt zu dem vornehmsten Sitze der Künste und Wissenschaften in Griechenland. Daher sagte Jemand, daß die Griechen das mehrste mit einander gemein hätten, aber den Weg zur Unsterblichkeit wüßten nur allein die Athenienser[3]). Zu Croton und zu Cyrene blühte die Arzneiwissenschaft[4]), und zu Argos die Musik, aber in Athen waren alle Künste und Wissenschaften vereinigt. Themistocles und Pausanias demüthigten zehn Jahre nachher bei Salamis und Plateäa die Perser dergestalt, daß sie Schrecken und Verzweiflung bis in das Herz ihres Reichs verfolgte, und damit sich die Griechen allezeit der Perser erinnerten, blieben die von diesen verstörten Tempel, als Denkmale der Gefahr, worin sich ihre Freiheit befunden, ohne Ausbesserung in ihren Trümmern[5]). Hier fangen die merkwürdigsten funfzig Jahre von Griechenland an[6]).

Von dieser Zeit an schienen alle Kräfte von Griechenland in Bewegung zu kommen, und die großen Gaben dieser Nation fingen sich an mehr als jemals zu zeigen. Die außerordentlichen Menschen und großen Geister, welche sich von Anfang der großen Bewegung in Griechenland gebildet hatten, kamen jetzt alle mit einmal hervor. Herodotus kam in der siebenundsiebenzigsten Olympias aus Carien nach Elis, und las seine Geschichte allen Griechen vor, welche daselbst versammelt waren; nicht lange vorher hatte Pherecydes zuerst in Prosa geschrieben[7]). Aeschylus trat mit den ersten regelmäßigen Tragödien im erhabenen Stile ans Licht, nachdem dieselben seit ihrer Erfindung von der einundsechzigsten Olympias an nur Tänze singender Personen gewesen waren, und erhielt zum erstenmale den Preis in der dreiundsiebenzigsten Olympias. Auch um diese Zeit fing man an, die Gedichte des Homerus abzusingen, und Cynäthus war zu Syracus der erste Rhapsodiste, in der neunundsechzigsten Olympias[8]). Die ersten Komödien wurden ebenfalls jetzt durch den Epicharmus aufgeführt, und Simonides, der erste Dichter in Elegien, gehört unter die Erfinder dieser großen Zeit. Die Redekunst wurde damals allererst eine Wissenschaft, und Gorgias von Leontium aus Sicilien gab ihr diese Gestalt; auch in Athen

---

[1]) Herod. L. 5. p. 206. l. 16.
[2]) Thucyd. L. I. p. 12. l. 38.
[3]) Athen. Deipn. L. 6. p. 250. F.
[4]) Herodot. L. 3. p. 133. l. II.
[5]) Pausan. L. I. p. 5. l. 8. L. 10. p. 887. ad fin. pag.
[6]) Didor. Sic. circa init. L. 12..
[7]) Dodwel. App. ad Thucyd. p. 4. ed. Duckeri.
[8]) Schol. Pind. Nem. 2. v. I.

wurden zur Zeit des Socrates die ersten gerichtlichen Reden schriftlich vom Antiphon aufgesetzt[1]. · Ja die Weisheit selbst wurde jetzt zuerst öffentlich zu Athen durch den Athenagoras gelehrt, welcher seine Schule in der fünfundsiebenzigsten Olympias eröffnete[2]. Das griechische Alphabet war auch wenige Jahre vorher durch den Simonides und Epicharmus vollständig geworden, und die von ihnen erfundenen Buchstaben wurden zu Athen in öffentlichen Sachen zuerst in der vierundneunzigsten Olympias, nach geendigtem Regimente der dreißig Tyrannen, gebraucht[3]. Dieses waren gleichsam die großen Vorbereitungen zur Vollkommenheit der Kunst, zu welcher sie nunmehr mit mächtigen Schritten ging.

Das Unglück selbst, welches Griechenland betroffen hatte, mußte zur Beförderung derselben dienen; denn die Verheerung, welche die Perser anrichteten, und die Zerstörung der Stadt Athen war nach dem Siege des Themistocles Ursache zu Wiederaufbauung der Tempel und öffentlichen Gebäude. Die Griechen fingen an mit vermehrter Liebe gegen ihr Vaterland, welches so viel tapfern Männern Leib und Leben gekostet hatte, und nunmehr gegen alle menschliche Macht gesichert scheinen konnte, eine jede Stadt auf Auszierung derselben und auf prächtigere Gebäude und Tempel zu denken. Diese großen Anstalten machten die Künstler nothwendig, und gaben ihnen Gelegenheit, sich gleich andern großen Männern zu zeigen. Unter so vielen Statuen der Götter, wurden auch die verdienten Männer, die für ihr Vaterland bis in den Tod gefochten, nicht vergessen; sogar diejenigen Weiber, die aus Athen mit ihren Kindern nach Trözene geflüchtet waren, hatten an dieser Unsterblichkeit Theil; denn ihre Statuen standen in einer Halle in besagter Stadt[4].

Die berühmtesten Bildhauer dieser Zeit waren Agelabas von Argos, der Meister des Polycletus; Onatas aus Regina, welcher die Statue Königs Gelo von Syracus, auf einem Wagen mit Pferden, vom Calamis gearbeitet, machte; uud Agenor ist unsterblich geworden durch die Statuen ewiger Freunde und Befreier ihres Vaterlandes, des Harmodius und Aristogiton, die in dem ersten Jahre der siebenundsiebenzigsten Olympias gesetzt wurden, nachdem ihre Statuen von Erz, die man ihnen vier Jahre nach Ermordung des Tyrannen aufrichtete, von den Persern waren weggeführt worden[5]. Glaucias, von Aegina, machte die Statue des berühmten Theagenes von Thasus, welcher tausendunddreihundert Kränze über eben so viel Siege in den Spielen in Griechenland erlangt hatte[6]. Von der Kunst aus dieser Zeit zeugen die Münzen Königs Gelo zu Syracus, und eine in Gold ist eine der ältesten gegenwärtigen Münzen in diesem Metalle[7]. Das Alter der ältesten athenienfischen Münzen ist nicht zu bestimmen, aber der Stil der Arbeit kann den P. Harduin widerlegen, welcher vorgiebt, daß keine von denselben vor dem Könige Philippus in

---

[1] Plutarch. Vit. Antiph. p. 1530. l. 14.
[2] Meurs. Lect. Att. L. 3. c. 27.
[3] Corsini Fast. Att. Ol. 94. p. 276. seq.
[4] Pausan. L. 2. p. 185. l. 13.
[5] Lydiat. ad Marm. Arund. p. 275. Prideaux ad id. Marm. p. 437. ed. Mait.
[6] Pausan. L. 6. p. 478. l. 19.
[7] Hardouin dans les Mem. de Trev. l'an. 1727. p. 1449.

Macedonien geprägt worden; denn es finden sich Münzen von einem sehr unförmlichen Gepräge. Die schönste Münze von Athen, welche ich gesehen, ist ein sogenannter Quinarius in Gold, in dem Königl. Farnesischen Museo des Königs von Sicilien. Boze giebt vor[1]), daß sich gar keine athenienfische Münze in Gold findet, welches durch die angeführte Münze widerlegt wird. Der Name *IEPΩN* auf der Brust eines Kopfes im Campidoglio, welcher daher für das Bildniß des Hiero von Syracus ausgegeben wird, ist unzweifelhaft neu.

II. Von der Kunst von den Zeiten des Phidias an bis auf Alexander den Großen.

Damals war ein Grund zur Größe von Griechenland gelegt, auf welchem ein dauerhaftes und prächtiges Gebäude konnte aufgeführt werden; die Weisen und Dichter legten die erste Hand an dasselbe, die Künstler endigten es, und die Geschichte führt uns durch ein prächtiges Portal zu demselben. Es muß die Griechen dieser Zeit nicht weniger, als einige wenige, die noch ihre Dichter kennen, in Erstaunen gesetzt haben, nach einem vermuthlich vollkommenen Trauerspiele des Aeschylus wenig Jahre hernach einen Sophocles anftreten zu sehen, welcher nicht stnfenweis, sondern durch einen unbegreiflichen Flug das höchste Ziel menschlicher Kräfte erreicht hat. Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebenzigsten Olympias auf[2]). Eben so einen Sprunig wird die Kunst von dem Meister bis auf den Schüler, vom Ageladas bis auf den Polycletus, gemacht haben, und es ist zu glauben, wenn uns dre Zeit über beider Werke zu urtheilen nicht beraubt hätte, daß der Unteschied von dem Hercules des Eladas auf den Jupiter des Phidias, und von dem Jupiter des Ageladas auf die Juno des Polycletus, wie von dem Prometheus des Aeschylus auf den Oedipus des Sophocles sein würde. Jener ist durch hohe Gedanken und durch einen prächtigen Ausdruck mehr erstaunlich, als rührend, und in dem Entwurfe seiner Fabel, die mehr Wirkliches, als Mögliches, hat, weniger ein Dichter, als ein Erzähler; dieser aber rührt das Herz durch innere Empfindungen, die nicht durch Worte, sondern durch empfindliche Bilder bis zur Seele dringen; und durch die höchste Möglichkeit, welche er gesucht hat, durch die wunderbare Einwickelung und Auflösung seiner Fabel erfüllt er uns mit beständiger Erwartung und führt uns über unsern Wunsch hinaus.

Die glückseligsten Zeiten für die Kunst in Griechenland, und sonderlich in Athen, waren die vierzig Jahre, in welchen Pericles, so zu reden, die Republik regierte, und während des hartnäckigen Krieges, welcher vor dem peloponnesischen Kriege, der in der siebenundachtzigsten Olympias seinen Anfang nahm, vorherging. Dieser Krieg ist vielleicht der einzige, der in der Welt geführt worden, in welchem die Kunst, welche sehr empfindlich ist, nicht allein nichts gelitten, sondern sich mehr, als jemals, hervorgethan hat. In demselben haben sich die Kräfte von Griechenland vollends und gänzlich ausgewickelt; und da Athen und Sparta alle ersinnlichen Mittel ausforschten und ins Werk setzten, ein entscheidendes Uebergewicht auf eine oder die andere Seite zu lenken, so offenbarte sich eines jeden Talent, und

[1]) Mem. de l'Acad. des Inscr. T. I. p. 235.
[2]) Petit Miscel. L. 3. c. 18. p. 173.

aller Menschen Sinne und Hände waren beschäftigt. Die Künstler hatten allezeit während des Krieges den großen Tag vor sich, wo ihre Werke vor aller Griechen Augen aufgestellt wurden. Denn wenn nach vier Jahren sich die Zeit der olympischen, und nach drei Jahren der isthmischen Spiele näherte, so hörten alle Feindseligkeiten auf, und die wider einander erbitterten Griechen kamen zur allgemeinen Freude zu Elis oder zu Corinth, zusammen und vergaßen über den Anblick der Blüthe der Nation, die sich hervor zu thun suchte, auf einige Tage, was vorgegangen war, und was geschehen sollte. Ebenso findet sich, daß die Lacedämonier einen Stillstand der Waffen von vierzig Tagen machten, weil ein Fest einfiel, welches dem Hiacynthus zu Ehren gefeiert wurde[1]). Die nemeäischen Spiele wurden in dem Kriege der Aetolier und der Achäer, in welchen sich die Römer mischten, einige Zeit nicht gefeiert[2]). Die Freiheit der Sitten in diesen Spielen verhüllte keinen Theil des Körpers an den Ringern, zum allgemeinen Unterrichte der Künstler; denn der Schurz um den Unterleib war schon lange vor dieser Zeit abgeschafft, und **Acanthus** hieß der erste, welcher in der funfzehnten Olympias ohne Schurz zu Elis lief[3]); es hat also keinen Grund, wenn Jemand behauptet, daß diese gänzliche Entblößung in den Spielen zwischen der dreiundsiebenzigsten und sechsundsiebenzigsten Olympias in Gebrauch gekommen sei[4]).

Sonderlich sind acht Jahre in diesem Kriege merkwürdig, und es ist eine Periode, welche für die Kunst heilig gehalten werden kann; denn es ist glaublich, daß die Tempel, Gebäude, und Werke der Kunst, mit welchen Pericles sein Vaterland auszierte, vornehmlich innerhalb dieser Zeit aufgeführt und gearbeitet worden. In diese Zeit fällt auch die dreiundachtzigste Olympias, in welcher Phidias blühte.

Es wurde nach einem dreijährigen Einhalte der Feindseligkeiten, welcher durch den Cimon vermittelt, und von beiden Theilen, wiewohl stillschweigend, beobachtet wurde, ein förmlicher Stillstand der Waffen geschlossen, welcher sich anhob im zweiten Jahre der zweiundachtzigsten Olympias. Um eben die Zeit schickten die Römer Abgeordnete nach Athen und in andere griechische Städte, um ihre Gesetze zu haben[5]). Ein Jahr hernach starb Cimon, und sein Tod gab dem Pericles freiere Hand, seine großen Absichten auszuführen. Er suchte Reichthum und Ueberfluß in Athen herrschen zu machen durch eine allgemeine Beschäftigung aller Menschen: er baute Tempel, Schauplätze, Wasserleitungen und Häfen, und in Auszierung derselben ging er bis zur Verschwendung; das Parthenion, Odeum und viele andere Gebäude, sonderlich aber die doppelte Mauer, durch welche er den piräischen Hafen mit der Stadt vereinigte, sind aller Welt bekannt. Damals fing die Kunst an, gleichsam Leben zu bekommen, und Plinius sagt[6]), daß die Bildhauerei sowohl, als die Malerei, jetzt angefangen.

Das Wachsthum der Kunst unter dem Pericles erfolgte, wie die Her-

---

1) Pausan. L. 4. p. 326. l. 9.
2) Liv. L. 34. c. 41.
3) Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 5. p. 458. l. II. conf. Meurs. Miscell. Lacon. L. 4. c. 18. p. 328. seq.
4) Baudelot. Epoq. de la nudité des Athlet. p. 191.
5) Dionys. Halic. l. c. L. 10. p. 645. l. 21.
6) L. 36. c. 5.

stellung derselben unter Julius II. und Leo X. Griechenland war damals, und Italien nachher, wie ein fruchtbarer, nicht erschöpfter, aber auch nicht vernachlässigter Boden, welcher durch eine besondere Bearbeitung den verschlossen gewesenen Reichthum seiner Fruchtbarkeit ausläßt. Die Kunst vor dem Phidias, und Michael Angelo und Raphael ist zwar in keine völlige Vergleichung zu stellen; aber sie hatte dort, wie hier, eine Einfalt und Reinigkeit, die destomehr zur Verbesserung geschickt ist, je ungekünstelter und unverdorbener sie sich erhalten hat.

Die beiden größten Künstler in Athen waren Phidias und Parrhasius; der erste führte, außer seiner Kunst, nebst dem Mnesicles, den großen Bau des Pericles, und der andere legte mit Hand an die Werke des Phidias; er zeichnete die Schlacht der Lapither mit den Centauren auf dem Schilde der Pallas, welche vom Mys in Elfenbein geschnitten wurde. Dieses war das goldene Alter der Kunst, wo die Eintracht arbeiten half, und wo das öffentlich erkannte und entschiedene Verdienst eines jeden die Eifersucht entkräftete; dieses Glück genoß die Kunst vorher und noch eine geraume Zeit hernach. Unter den älteren Künstlern arbeiteten Thylacus und sein Bruder Onathus, nebst deren Söhnen, an einem Jupiter zu Elis[1]); vom Onatas von Aegina und vom Calliteles war an eben dem Orte ein Mercurius, welcher einen Widder trug[2]). Unter ihren Nachfolgern arbeiteten Xenocritus und Eubius an einem Hercules[3]); Timocles und Timarchides an einem Aesculapius[4]); Menächmus und Soidas an einer Diana[5]); Dionysius und Polycles (welcher wegen seiner Musen in Erz[6]) berühmt war), an einer Juno; und von dergleichen Werken, die mehr als einen Vater gehabt, könnte man ein langes Verzeichniß machen[7]). In der Insel Delos war eine Isis, an welcher drei Künstler von Athen, Dionysodorus, Moschion und Ladamas, des Adamas Söhne, gearbeitet hatten, wie die Inschrift zu dieser Statue, welche zu Venedig ist, beweist[8]). Zu Rom war im sechzehnten Jahrhunderte ein Hercules von zwei Meistern gearbeitet, wie eine Inschrift, welche an dieser Statue stand, anzeigt; ich fand dieselbe in einem Plinius, Basler Ausgabe von 1525 mit geschriebenen Anmerkungen von Fulvius Ursinus und Barthol. Aegius, in der Bibliothek des Herrn von Stosch zu Florenz. Die Inschrift ist folgende:

ΜΗΝΟΔΟΤΟΣ ΚΑΙ
ΔΙΟΔΟΤΟΣ ΟΙ ΒΟΗΘΟΥ
ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΣ
ΕΠΟΙΟΥΝ

In der dreiundachtzigsten Olympias scheint Phidias die Statue des olympischen Jupiters geendigt zu haben, und Plinius hat glaublich die Zeit seines Flors, welche er in diese Olympias setzt, in Absicht der Vollendung dieses großen Werks bestimmt. Es hatte derselbe seine Kunst

---

1) Pausan. L. 5. p. 438. l. 8.
2) Idem L. 5. p. 449. l. 27.
3) Idem L. 9. p. 732. l. 11.
4) Pausan. L. 10. p. 886. l. 30.
5) Idem L. 7. p. 570. l. 1.
6) conf. Lips. Var. Lect. L. 2. c. 24.
7) conf. Chishul. Inscr. Sig. p. 47.
8) Opusc. Scientif. Tom. 15. p. 205. Corsini Not. Graec. Diss. 6. p. 120.

vornehmlich den Göttern und den Helden gewidmet[1]), und es fand sich zu Elis unter den Statuen der Sieger nur eine einzige von ihm gearbeitet; sie stellt den schönen Pantarces, in welchen der Künstler verliebt war, wie er sich die Binde, welche den Siegern der Spiele um die Stirne gelegt wurde, selbst binden wollte[2]).

In eben dieser Olympias ging der fünfjährige Stillstand zu Ende, und der Krieg brach von neuem aus, aber der Bau in Athen wurde fortgeführt und die Arbeit im geringsten nicht unterbrochen. Denn in der siebenundachtzigsten, oder, wie Dodwell will, in der fünfundachtzigsten Olympias hatte Phidias die weltberühmte Pallas geendigt, welche von dem Pericles in ihrem Tempel geweiht wurde[3]). Von den Statuen und andern Werken in diesem Tempel hatte Polemon, Periegetes zubenamt, vier Bücher geschrieben[4]). Ein Jahr vor Einweihung des Tempels der Pallas führte Sophocles seinen Oedipus, das Meisterstück aller Tragödien, auf, so daß gemeldete Olympias den Künstlern wegen eins der vollkommensten Werke der Kunst, wie den Gelehrten, merkwürdig sein kann.

Endlich aber ging, funfzig Jahre nach dem Feldzuge des Xerxes wider die Griechen, aus den bisherigen Feindseligkeiten das Feuer des peloponnesischen Krieges auf durch die Gelegenheit, welche Sicilien gab, an welchem alle griechischen Städte Antheil hatten; den Athheniensern gab ein einziges unglückliches Seegefecht einen Stoß, welchen sie nicht verwinden konnten[5]). Es wurde zwar in der neunundachtzigsten Olympias ein Stillstand von funfzig Jahren geschlossen, aber ein Jahr nachher auch wiederum aufgehoben, und die Erbitterung der Gemüther dauerte bis zur gänzlichen Entkräftung der Nation. Wie reich Athen noch um diese Zeit war, sieht man aus der Schatzung, welche in dem ganzen Gebiete dieser Stadt zu dem Kriege wider die Lacedämonier ausgeschrieben wurde, da Athen wider diese mit den Thebanern vereinigt war: die ganze Schatzung betrug sechstausend zweihundertundfunfzig Talente[6]).

In diesem Kriege scheinen die Poesie und die Kunst nicht gleiches Schicksal, wie vorher, gehabt zu haben. Denn da sonderlich die Athenienser aus eigenen Kosten diesem Kriege nicht gewachsen waren, so konnte nicht viel auf Werke der Kunst verwendet werden. Allein die Schauspiele ließ das Volk nicht eingehen; sie wurden bei ihnen gleichsam unter die Nothwendigkeiten des Lebens gerechnet, und als die Stadt nachher unter dem Regimente des macedonischen Lachares von dem Demetrius Poliorcetes belagert wurde, dienten die Schauspiele in der Hungersnoth den Magen zu befriedigen[7]). Wir finden Nachricht, daß, nach besagtem sogenannten peloponnesischen Kriege in der größten Armuth, worin sich Athen befand, ein gewisses Geld unter die Bürger, um die Schauspiele sehen zu können, und zwar eine Drachme auf den Mann, ausgetheilt

---

[1]) Pausan. L. 10. p. 821. l. 17. seq. et lin. 26.
[2]) Pausan. L. 6. p. 261. l. 19.
[3]) Schol. ad Pac. Aristoph.
[4]) Strab. L. 9. p. 396. B.
[5]) Liv. L. 28. c. 41.
[6]) Polyb. L. 2. p. 148. B.
[7]) Dionys. Halic. de Thucyd. judic. c. 18. p. 235.

wurde. Denn sie hielten dieselben in gewissem Maaße, so wie die öffentlichen Spiele, für heilig, wie sie denn auch mehrentheils an großen Festen aufgeführt wurden, und das Theater zu Athen ist das erste Jahr dieses Krieges durch den Wettstreit des Euripides mit dem Sophocles und Euphorion über die Tragödie Medea, welche für das beste Stück von jenem gehalten wurde[1]), eben so bekannt, als es die nächst folgenden olympischen Spiele sind durch den Doriäus aus Rhodus, den Sohn des berühmten Diagoras, welcher den Sieg und Preis erhielt. Das dritte Jahr nach Aufführung der Medea trat Eupolis mit seinen Comödien hervor, und in eben dieser Olympias Aristophanes mit seinen Wespen. In der folgenden, nämlich der achtundachtzigsten Olympias, führte er seine zwei Stücke, die Wolken und die Acharnenser betitelt, auf. Aus angeführtem Grunde sollte man glauben, die Künstler würden sich die achtundzwanzig Jahre hindurch, welche dieser Krieg gedauert, nicht wohl befunden haben; es starb auch ihr großer Beförderer, Pericles, im zweiten oder dritten Jahre dieses Krieges; ob ihn Phidias überlebt, ist nicht bekannt. Gleichwohl wird die erste Olympias, in welcher der peloponnesische Krieg seinen Anfang nahm, für die Zeit angegeben, in welcher die andern großen Künstler, nebst dem Phidias, Polycletus, Myron, Scopas, Pythagoras und Alcamenes, geblüht haben. Das größte und berühmteste Werk des Polycletus war die colossalische Statue der Juno zu Argos, von Elfenbein und Gold, und das edelste in der Kunst waren zwei Statuen jugendlich-männlicher Figuren; die eine bekam den Namen Doryphorus, vermuthlich von dem Spieße, welchen sie führte, und sie war allen folgenden Künstlern eine Regel in der Proportion, und nach derselben übte sich Lysippus[2]); die andere ist unter dem Namen Diadumenus bekannt, der sich ein Band umbindet, wie des Phidias Pantarces zu Elis war[3]). Man giebt vor, daß zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts eine Statue mit dem Namen dieses Künstlers soll zu Florenz gewesen sein[4]). Die Söhne des Polycletus kamen ihrem Vater in der Kunst nicht bei[5]). Myron aus Athen, oder von Eleutheris, im attischen Gebiete, war mit dem Polycletus aus eben derselben Schule, und seine mehrsten Werke waren in Erz, unter welchen sein Discobolus, oder einer, welcher mit dem

---

[1]) Epigr. gr. ap. Orvil. Anim. in Charit. p. 387.

[2]) Cic. de clar. Orat. c. 86.

[3]) Es ist glaublich, daß diese Statue sehr oft copirt worden, und vielleicht ist eine in der Villa Farnese wenigstens nach einer Copie des Diadumenus gemacht. Es ist eine unbekleidete Figur, etwas unter Lebensgröße, die sich ein Band um die Stirne bindet, welches als etwas seltenes sich, nebst der Hand, welche das Band faßt, erhalten hat. Eine ähnliche kleine Figur, erhoben gearbeitet, stand noch vor wenig Jahren an einer kleinen Begräbnißurne in der Villa Sinibaldi, mit der Unterschrift: DIADVMENI; und auf marmornen Basen von alten Leuchtern in der Kirche zu St. Agnese außer Rom, auch in der Villa Borghese auf zwei derselben springen aus zierlich gearbeiteten Blättern Amorini hervor, welche sich ein Band um die Stirne binden. Eben ein solches Kind ist auf einem Stücke einer alten Friese in den Händen eines Liebhabers der Alterthümer zu Rom.

[4]) Gori Praef. ad T. 3. Inscr. p. XXVII.

[5]) Plato Protag. p. 290. l. 12. edit. Basil.

Discus wirft, noch mehr aber seine Kuh, berühmt ist. Derjenige Myron, welcher die Statue des Ladas, eines Läufers Alexanders des Großen, gearbeitet, kann also nicht Myron, der Schüler des Ageladas, sein. Scopas war von der Insel Paros; eine unbekleidete Venus von ihm, welche zu Rom war, wurde des Praxiteles Statue dieser Göttin vorgezogen. Ihm wurde auch von einigen die Niobe zu Rom, von andern aber dem Praxiteles zugeschrieben, wie Plinius und eine Sinnschrift auf dieselbe anzeigen[1]).

Wenn man annimmt, daß das bekannte Gruppo in der Villa Medicis eben die Niobe ist, von welcher Plinius redet, so würde aus der Idea der hohen Schönheit in den Köpfen, von welcher ich im ersten Theile einen Begriff gegeben, und aus der reinen Einfalt in Gewändern, sonderlich der beiden jüngern Töchter, die Wahrscheinlichkeit für den Scopas stärker, als für den Praxiteles sein; da jener fast hundert Jahre älter ist, als dieser. Wollte Jemand, welcher nicht Kenntniß genug hat, zweifeln, ob die Niobe ein Original, oder eine Copie ist, da ein paar Figuren dieses Gruppo nicht von eben der Hand und in der That geringer zu achten sind, so würde dieses dennoch den vornehmsten Kenntnissen der Kunst, welche aus diesem Werke zu ziehen sind, nichts nehmen, und dieser Zweifel machte das Urtheil über die Arbeit des Scopas nicht grundlos. Denn da ein so großes und aus vielen Figuren bestehendes Werk dieses Künstlers alle Zeit das erste wird geblieben sein unter denen, welche sich eben diese Vorstellung gewählt haben, so wird auch dasselbe von andern auf das genaueste nachgeahmt sein, und wir könnten aus der Copie alle Zeit von dem Stil des ersten Meisters urtheilen. Es sind in der That Wiederholungen einiger Figuren in eben dieser Villa und im Campidoglio; hier eine von den Töchtern und dort eine Tochter und ein Sohn; auch zu Dresden ist unter den acht Statuen einer von den Söhnen der Niobe, welcher demjenigen, der in der Villa Medicis gestreckt liegt, ähnlich ist, und, wie dieser, eine Wunde unter der Brust hat. In den Trümmern der ehemaligen Sallustischen Gärten in Rom fanden sich einige Figuren in erhobener Arbeit, und in Lebensgröße, welche eben diese Fabel vorstellten; Pirro Ligorio, welcher dieses in seinen Handschriften in der Vaticanischen Bibliothek angemerkt hat, versichert, daß sie von sehr schöner Arbeit gewesen; und vielleicht ist dieses erhoben gearbeitete Werk von eben der Fabel in der Gallerie des Grafen Pembroke zu Wilton in England. Es scheint, man wolle in dem Verzeichnisse dieser Galerie dessen Werth nach dem Gewichte angeben; denn man sagt, daß es an dreitausend englische Pfund schwer sei[2]). Es enthält dasselbe zwanzig Figuren, unter welchen sieben Töchter und eben so viel Söhne sind; jene stehen und liegen, und einige von diesen sitzen zu Pferde, welche so hoch gearbeitet sind, daß der Kopf und der Hals derselben ganz vom Grunde hervorgehen; Apollo und Diana befinden sich nicht unter den Figuren. In dem Museo der Zeichnungen Sr. Eminenz des Herrn Cardinals Alex. Albani, und zwar unter denjenigen, welche der berühmte Commendator del Pozzo gesammelt hat, befindet sich eine Zeichnung eines erhobenen Werkes von dieser Fabel, ebenfalls aus zwanzig Figuren, die Pferde nicht mit gerechnet,

---

[1]) L. 36. c. 4. n. 8. Anthol. L. 4. c. 9.
[2]) Descr. delle Pitt. Statue etc. à Wilton, p. 81.

welche Zeichnung ich nach jenem Werke genommen glaube, ehe es aus Rom gegangen ist. Es sind sieben Söhne, und eben so viel Töchter, nach dem Apollodorus, vorgestellt, vor welchen die Niobe stehend, die zwei jüngsten in ihrem Schooße verbergen will, welches Amycle und Meliböa sein würden, die, wie einige wollen, dem Tode entgangen sind. Fünf Söhne sind zu Pferde, und außer denselben sind drei alte männliche Figuren, welche ihre Hofmeister vorstellen. In eben dieser Sammlung stellt eine andere Zeichnung ein Stück einer erhabenen Arbeit von eben dieser Fabel mit drei Figuren vor; einen von den Söhnen mit einer Wunde in der Seite, und zwei Töchter, von denen die eine so gestellt ist, daß ihr Gesicht und also ihr Schmerz durch den erhobenen Arm verdeckt ist. Eben diese Fabel war erhoben gearbeitet auf der Thüre von Elfenbein an dem Tempel des Apollo, welchen Augustus auf dem Palatino baute[1]).

Pythagoras, der vierte unter den oben namhaft gemachten Künstlern, wurde unter die ersten seiner Zeit gezählt, wie der Preis, welchen er zu Delphos durch die Statue eines Pancratiasten über den Myron erhalten, beweist. Alcamenes wurde für den nächsten nach dem größten Künstler seiner Zeit gehalten[2]); eins von seinen berühmtesten Werken war seine Venus, mit dem Zunamen, im Garten zu Athen. Dieses waren die berühmtesten Künstler des hohen Stils der Kunst.

Ein gelehrter Engländer behauptet[3]), daß die bekannte Vergötterung des Homerus in dem Palaste Colonna zu Rom, zwischen der zweiundsiebenzigsten und vierundneunzigsten Olympias gemacht worden, und dieses aus Gründen, welche ihm die vermeinte Schreibart eines Wortes auf diesem Marmor, welches die Zeit bedeutet, giebt. Wenn dieses Vorgeben seine Richtigkeit hätte und mit dem Augenscheine bestehen könnte, so würde dieses Werk eines der ältesten Ueberbleibsel aus dem Alterthume und aus dem hohen Stile der Kunst sein. Es war nicht zu fordern, daß er aus der Arbeit der Kunst urtheilen sollen, weil er das Stück vermuthlich nicht gesehen; also hat er sich auf die so viel und weitläufig abgehandelte Schreibart gedachten Worts verlassen[4]). Es hat derselbe aber nicht gewußt, daß Fabretti die Vergehung aller Gelehrten, die über dieses Werk geschrieben, in Absicht des besagten Worts bereits vor mir bemerkt und angezeigt[5]); es steht dieses Wort gesetzt, wie es sollte gewöhnlich geschrieben werden, nämlich *ΧΡΟΝΟΣ*[6]). Es wird folglich alle Muthmaßung

---

[1]) Propert. L. 2. el. 23. v. 14.
[2]) Pausan. L. 5. p. 399. l. ult.
[3]) Reinold. Hist. Litt. Gr. et Lat. p. 9.
[4]) Man lese, was Spanheim, (de praest. Num. T. I. p. 96.), Cuper, Schott und andere (Chishul. Inscr. Sig. p. 23.) über das Wort *ΚΗΡΟΝΟΣ* gesagt haben.
[5]) Eplic. Tab. Iliad. p. 347.
[6]) Eine andere Vergötterung des Homerus ist auf einem Gefäße von Silber, in Gestalt eines Mörsers, unter den herculanischen Entdeckungen vorgestellt. Der Dichter sitzt auf einem Adler, von welchem er in die Luft getragen wird. Auf beiden Seiten sitzen zwei weibliche Figuren auf Zierrathen von Zweigen, beide mit einem kurzen Degen an der Seite. Die zur rechten hat einen Helm; mit der einen Hand faßt sie an ihren Degen und sitzt mit gestütztem Haupte und in tiefen Gedanken; die andere hat einen spitzigen Hut, so wie er dem Ulysses gegeben ist,

nichtig, welche aus einer übel bemerkten Schreibart auf die Bestimmung der Zeit dieses Werks gemacht worden. Es ist hingegen so wenig gedachter Zeit gemäß, daß es vielmehr offenbar von späterer und von der Kaiser Zeiten sein muß. Die Figuren sind keine Spanne lang, folglich zu klein, um eine schöne Zeichnung anzubringen; es sind auch erhabene Werke übrig, welche in größeren Figuren vielmehr geendigt, und fleißiger ausgearbeitet sind. Der auf demselben gesetzte Namen des Künstlers, Apollonius von Priene, giebt dem Werke keinen Schein von Vorzüglichkeit der Kunst; denn es finden sich auf sehr schlechten Arbeiten der letzten Zeit der Kunst die Namen des Meisters gesetzt, wie ich unten anführen werde. Es ist dieses Werk auf der Via Appia, unweit Albano, an einem Orte gefunden, welcher ehemals ad Bovillas, jetzt alle Fratocchie heißt und dem Hause Colonna gehört, wo ehemals eine Villa Kaisers Claudius war, und es ist zu glauben, daß es zu dieses Kaisers Zeiten gemacht worden. An eben dem Orte ist die sogenannte Tabula Iliaca gefunden, welche nach Absterben des letzten aus dem Hause Spagna in Rom in das Museum des Campidoglio versetzt ist; ingleichen die sogenannte Aussöhnung des Hercules[1]), welche in der Kleiderkammer des Palastes Farnese war und durch einen besondern Zufall Sr. Eminenz dem Herrn Cardinal Alex. Albani zu Theil geworden ist, welcher dieselbe in seiner Villa aufstellen lassen.

Ich kehre wiederum zur Geschichte und zu dem unglücklichen peloponnesischen Kriege zurück, welcher sich im ersten Jahre der vierundneunzigsten Olympias endigte, aber mit Verlust der Freiheit von Athen, und zugleich, wie es scheint, mit großem Nachtheile der Kunst. Die Stadt wurde vom Lysander belagert und mußte sich nach der Uebergabe unter den schweren Arm der Spartaner und ihres Heerführers demüthigen, welcher ihren Hafen einreißen, die Mauern unter währender Musik schleifen ließ und die ganze Form der Regierung änderte. Der Rath von dreißig Personen, welchen er setzte, suchte, wenn es möglich gewesen wäre, durch Hinrichtung der edelsten Bürger auch den Samen der Freiheit zu vertilgen. In diesen Drangsalen trat Thrasybulus hervor und wurde ein Erretter seines Vaterlandes. Die Tyrannen wurden nach acht Monaten theils verjagt, theils ermordet, und ein Jahr hernach wurde durch eine öffentliche Verordnung der Vergessenheit alles dessen, was vorgegangen war, die Ruhe

---

und hat ebenfalls die eine Hand am Degen, und mit der andern Hand hält sie ein Ruder. Jene bedeutet vermuthlich die Ilias, als der tragische Theil des Homerus, und diese die Odyssea. Das Ruder und der spitzige Hut ohne Krempen, nach Art der levantinischen Seeleute, bildet des Ulysses große Reise zu Wasser. Die Schwäne unter den Zierrathen über der vergötterten Figur haben auch ihre Deutung auf den Dichter. Bajardi hat in dem Verzeichnisse der herculanischen Entdeckungen diese Vorstellung ohne alle Anscheinung eine Vergötterung des Julius Cäsars getauft (Catal. de Monum. d'Ercol Vasi, No. DXXXX. p. 246.), wider welchen Einfall der Bart der auf dem Adler getragenen Figur allein, ohne andere Kennzeichen, ein Bedenken hätte machen sollen. Herr Graf Caylus würde es ohne den Bart auf die Vergötterung eines Kaisers deuten (Rec. d'Antiq. T. 2. pl. XLI. p. 121.), allein er hat nach einer Zeichnung geurtheilt, welche nur die Figur auf dem Adler zeigt.

[1]) Donii Inscr. T. I. Tab. 6. et Corsin. exclic. huius. Marm.

in Athen wieder hergestellt. Ja diese Stadt hob sich wiederum empor, da Conon die Macht der Perser wider Sparta aufbrachte, an der Spitze einer persischen Flotte die spartanische schlug, nach Athen ging und die Mauern wieder anfing aufzubauen.

Die Kunst erwachte damals von neuem, und die Schüler der vorigen großen Meister, Canachus, Naucydes, Diomedes und Patrochus zeigten sich in der folgenden fünfundneunzigsten Olympias. Wir sehen aus Angebung dieser Zeit, in welche der Flor dieser Meister gesetzt wird, daß die Kunst mit Athen immer einerlei Schicksale gehabt, und daß ihr Aufnehmen vorzüglich von dem Wohlstande dieser Stadt abgehangen. Canachus ist vornehmlich durch eine Statue des Apollo Philesius, d. i. des Küssenden, oder Geküßten, bekannt; Naucydes arbeitete für die Stadt Corinth eine Hebe von Gold und Elfenbein; aber sie haben den Ruhm ihrer Vorfahren nicht erreicht. Nach diesen Künstlern kam Bryaxis, Leochares und Timotheus, in der hundertundzweiten Olympias. Von den ersten war ein berühmter Apollo zu Daphne bei Antiochia, und zu Rhodus fünf colossalische Statuen von Göttern; der andere machte den schönen Ganymedes, welchen der Adler auf das zärtlichste gefaßt hatte und sich zu fürchten schien, ihm auch durch die Kleider wehe zu thun[1]). Von dem letzten war eine Diana in dem Palaste der Kaiser zu Rom.

In der hundersten Olympias bekamen die Sachen in Griechenland eine andere Gestalt, und es veränderte sich das Systema der Staaten durch den Epaminondes, den größten Mann aller Griechen, der sein Vaterland Theben, welches vorher geringe schien, groß und mächtig über Athen und Sparta machte. Diese beiden Städte trieb sogleich die Furcht zur Eintracht; sie machten Friede in der hundertundzweiten Olympias, und Athen war in Ruhe, da Epaminondas die berühmten Siege über die Lacedämonier bei Leuctra und bei Mantinea erfocht.

Mit dieser Zeit fängt das letzte Alter der großen Leute in Griechen-

---

[1]) Die Base, auf welcher der Ganymedes des Leochares ehemals in Rom stand, befindet sich noch jetzt in der Villa Medicis, mit der Inschrift (Spon. Miscell. p. 127.):

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ
ΛΕΟΧΑΡΟΥΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΥ

Die Art der Inschrift, welche die Benennung des Werks anzeigt, „ein Werk des Leochares", anstatt schlechthin „Leochares hat es gemacht", ferner die Formen der Buchstaben zeigen, daß sie nicht von der Zeit des Künstler sind, und die Base ist vermuthlich in Rom gemacht; die griechischen Bildhauer setzten im übrigen ihre Namen nicht alle Zeit auf den Sockel ihrer Statuen, sondern auch auf das Basament derselben. Es sind einige von denselben mit dem Namen des Künstlers, oder der abgebildeten Person, welche in Griechenland geblieben, da die Statuen selbst nach Rom geführt worden, vom Pausanias angezeigt (L. 8. p. 678. l. 41. ibid. p. 698. l. 28.); es kann aber sein, daß die Inschrift zum Gedächtnisse der weggeführten Statuen auf die Base gesetzt worden. Dergleichen Basament, auf welchem die Statue eines Siegers in den Spielen, Menippus, stand, nach der Inschrift auf derselben, ist zu unseren Zeiten bei Sparta gefunden worden (Caylus Rec. d'Antiq. T. 2. p. 105.).

land an; die Zeit ihrer letzten Helden und Weisen, ihrer feinsten Scribenten und größten Redner. Xenophon und Plato waren in ihren besten Jahren, und Demosthenes trat nach ihnen auf und redete unüberwindlich für sein Vaterland. Eben diese Zeit ist es, in welcher an hundert Jahre nach dem Phidias Praxiteles geblüht hat. Alle Welt redet von seinem gepriesenen (περιβόητος) Satyr, von seinem Cupido zu Thespis[1]) und von der Venus zu Gnidus. Viele von seinen Statuen waren den Alten schon durch ihre Beinamen bekannt, und wenn jemand den Sauroctonon, das ist, der eine Eidechse tödtet, nannte, so wußte man, daß ein Apollo des Praxiteles gemeint war. Diese Figur ist sehr oft copirt, und in der Villa Borghese befindet sie sich zweimal in der Größe eines jungen Knaben, an einem Baume stehend, an welchem eine Eidechse kriecht, auf welche die Figur zu lauern scheint; eben diese Stellung hat eine kleine Figur von Erz, fünf Palme hoch, in der Villa Albani. Es hat sich also das Bild von jener Statue nicht bloß allein auf einem geschnittenen Steine erhalten, wie der Herr von Stosch meint[2]), und es war dieselbe nicht von Erz, wie eben derselbe angiebt, sondern von Marmor, und eine von den Borghesischen Figuren wäre würdig, das Original zu sein. Einige Scribenten haben vorgegeben, Praxiteles sei aus Großgriechenland gewesen und habe das römische Bürgerrecht erhalten[3]); man hat aber den Pasiteles, aus großer Unwissenheit der Umstände der Zeit, mit jenem verwechselt; Riccoboni irrte, wie ich glaube, zuerst, und diesem sind andere gefolgt. Pasiteles lebte zu den Zeiten des Cicero, und er stellte den berühmten Roscius in Silber geschnitzt vor, wie ihn seine Amme in der Wiege von einer Schlange umwunden sah[4]); es muß also am angezogenen Orte anstatt Praxiteles, wie in gedruckten Büchern zu lesen, Pasiteles gesetzt werden[5]). Ein anderer Bildschnitzer war derjenige Praxiteles, welchen

---

[1]) Thuanus (de Vita sua L. 1. p. 14. T. 7. edit. Opp. Londin.) redet von einem schlafenden Cupido, welchen das herzogliche Haus Este zu Modena besessen, und welcher für eine Arbeit des Praxiteles gehalten wurde. Andere erzählen die bekannte Historie von einem Cupido des Michael Angelo an eben dem Orte, welches derjenige soll gewesen sein, den er, wie man sagt, vergraben, und nachher als eine alte Statue verkauft habe (Condivi Vita di Michel Angelo, f. 10.). Es wird hinzugesetzt, dieser Künstler habe verlangt, seinen Cupido niemals, als zugleich mit dem alten Cupido, sehen zu lassen, zum Beweis, wie vorzüglich der alte Künstler vor dem neuern gewesen. Der erste Cupido aber wird nicht mit mehr Grund eine Arbeit des Praxiteles gewesen sein, als es ein Cupido zu Venedig ist, welchen man auch unter dem Namen dieses großen Künstlers will gehen lassen. Am wenigsten ist des Praxiteles eine kleine Venus mit dem Cupido, wie uns Jemand (Bernini Vit. del Cav. Bernini, p. 17.) überreden will, würdig.

[2]) Pier. grav. Pref. p. XIX.

[3]) Riccoboni Not. ad fragm. Varron. in Comment. de Hist. p. 153. Car. Steph. Hofmanni et Daneti Dict. d'Antiq. Lettre sur une pretendue Med. d'Alexandre, p. 3.

[4]) Cicero de diuinat. L. 1. c. 36.

[5]) Die zwei ältesten Handschriften, die in der St. Marcus-Bibliothek zu Venedig und die in der Laurentianischen zu Florenz, haben die Lesart der gedruckten Bücher.

Theocritus anführt[1]). Die Söhne des berühmten Praxiteles folgten ihrem Vater in der Kunst, und es wird einer Statue der Göttin Enyo und eines Cadmus beim Pausanias[2]) gedacht, welchen sie gemeinschaftlich gearbeitet; einer von ihnen hieß Cephissodorus, und von ihm war das Symplegma, oder ein Paar, welche mit einander rangen, zu Ephesus[3]). Die beiden Ringer in der Tribuna der großherzoglichen Gallerie zu Florenz verdienen für eine Arbeit entweder des Cephissodorus, oder des Heliodorus, welcher das andere berühmte Paar solcher Ringer machte[4]), gehalten zu werden. Ein anderer von des Praxiteles Söhnen hieß Pamphilus[5]).

Einige Zeit nach dem Praxiteles erschien Lysippus, welcher auf der Bahn, die alle Zeit die größten Menschen in ihrer Art betreten haben, zur Vollkommenheit in seiner Kunst ging; dieser Weg ist, selbst die Quelle zu suchen, und zu dem Ursprunge zurückzukehren, um die Wahrheit rein und unvermischt zu finden. Die Quelle und der Ursprung in der Kunst ist die Natur selbst, die, wie in allen Dingen, also auch hier, unter Regeln, Sätzen und Vorschriften sich verlieren, und unkenntlich werden kann. Was Cicero sagt, daß die Kunst ein richtigerer Führer, als die Natur sei[6]), kann auf einer Seite als richtig, auf der andern als falsch betrachtet werden. Nichts entfernt mehr von der Natur, als ein Lehrgebäude und eine strenge Folge nach demselben, und dieses war zum Theil mit die Ursache von einiger Härte, welche in den mehrsten Werken der Kunst vor dem Lysippus geblieben war. Dieser Künstler suchte die Natur selbst nachzuahmen und folgte seinen Vorgängern nur, in soweit sie dieselbe erreicht, oder sich weislich über dieselbe erhoben hatten[7]). Er lebte zu einer Zeit, in welcher die Griechen die Süßigkeit der Freiheit ohne Bitterkeit schmeckten, in einiger Erniedrigung, aber in Eintracht; und die fast erloschene Eifersucht, welche sie entkräftet hatte, ließ ihnen, wie wenn ihre Wuth in der Liebe aufhört, eine stolze Erinnerung der vormaligen Größe und die Ruhe übrig, da die Macedonier, die Feinde ihrer Freiheit, aus welchem Lande man ehemals nicht einmal einen nützlichen Leibeigenen haben konnte[8]), sich über sie erhoben hatten, die sich aber noch begnügten, der Freiheit nur die Waffen genommen zu haben, und ferne von ihnen Abenteuer und andere Reiche suchten. Alexander in Persien und Anti-

---

1) Idyl. 5. v. 105.
2) Pausan. L. 1. p. 20. l. 10.
3) Plin. L. 34. c. 5.
4) Idem L. 36. c. 4. n. 20.
5) Seit ein paar Jahren hat sich aus der Villa Negroni ein Kopf mit dem Namen Eubulus, des Praxiteles Sohn, verloren; die Form der Buchstaben ist etwas verschieden von der Inschrift, wie dieselbe in Büchern steht (Stosch Pier. gr. Pref. p. XI.); ich gebe sie aus einer richtigen Zeichnung:

ΕΥΒΟΥΛΕΥΣ
ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΣ

Die Art zu schreiben deutet nicht auf des berühmten Praxiteles Zeit.
6) de Fin. L. 4. c. 4.
7) Plin. L. 34. c. 19.
8) Demosth. Phil. 3. p. 48. a. l. 23.

pater in Macedonien waren vergnügt, die Griechen ruhig zu sehen, und man gab ihnen nach der Zerstörung der Stadt Theben keine Ursache zum Mißvergnügen.

In dieser Ruhe überließen sich die Griechen ihrer natürlichen Neigung zum Müßiggange und zu Lustbarkeiten[1]); und Sparta selbst ging von seiner Strenge ab[2]); der Müßiggang füllte die Schulen der Philosophen, die sich vervielfältigten und sich ein größeres Ansehen gaben; die Lustbarkeiten beschäftigten Dichter und Künstler, und diese suchten nach dem Geschmacke ihrer Zeit das Sanfte und Gefällige, da die Nation in der Weichlichkeit ihren Sinnen zu schmeicheln suchte. Die besten Dichter und Künstler aber, die sich in dieser Zeit berühmt gemacht haben, waren noch von dem Stamme, welcher in dem Grunde der stolzen Freiheit gepflanzt war, entsprossen, und die Sitten des Volks beförderten die letzte Feinheit und den auf das höchste getriebenen Geist in den Werken des Witzes und der Kunst. Menander trat mit den ausgesuchtesten Worten, mit dem abgemessensten und wohlklingendsten Maße, mit gereinigten Sitten, in Absicht zugleich zu belustigen und zu lehren und zu tadeln, mit einem feinen attischen Salze auf die Schaubühne, als der erste, dem sich die komische Grazie in ihrer lieblichsten Schönheit gezeigt hat. Die unschätzbaren Stücke, welche uns die Zeit von mehr als hundert verlornen Comödien desselben erhalten hat, können uns, in Absicht der unstreitigen Gemeinschaft der Poesie und Kunst und des Einflusses einer in die andere, außer dem Zeugnisse der Scribenten, ein Bild geben auch von den Schönheiten der Werke der Kunst, welche Apelles und Lysippus in die Grazie einkleideten. Ihre besten Werke sind zu bekannt, als daß ich dieselben hier anführen darf; ein Hercules aber in Marmor zu Florenz mit dem Namen des Lysippus[3]) verdiente nicht erwähnt zu werden, wenn die Statue nicht als ein wahres Werk desselben gepriesen wäre[4]). Es ist bereits von andern bemerkt, daß dieser Name untergeschoben sei[5]), und es ist nicht bekannt, daß dieser Künstler in Marmor gearbeitet habe; siehe, was ich im ersten Theile bei Gelegenheit dieser und anderer solcher Inschriften angemerkt habe.

Das gütige Schicksal aber, welches auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch gewacht, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweis von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Laocoon, nebst seinen beiden Söhnen, vom Agesander, Apollodorus und Athanodorus aus Rhodus[6]) gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlich-

---

[1]) Aristot. Polit. L. 7. c. 14. p. 209. edit. Wechel.

[2]) Ibid. p. 208.

[3]) Dieser Name ist von dem Erklärer der alten Statuen nicht bemerkt; es wäre derselbe sonst nicht auf die Gedanken gerathen, daß dieselbe ein Werk des Polycletus sein könne (Racc. di Stat. colle spieg. di Maffei n. 44. conf. Cambiagi Giard. di Boboli, p. 9.). Von einem und dem andern Künstler würde dieser Hercules keinen sehr großen Begriff geben.

[4]) Maffei Raccolt. di Stat.

[5]) Maffei Observ. Lett. T. I. p. 398.

[6]) Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Cardinal Alexander Albani im Jahre 1717 in einem großen Gewölbe, welches im Meere versunken

keit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen und, wie einige gethan haben, die Olympias, in welcher diese Künstler geblüht haben, angeben kann[1]). Wir wissen, daß man dieses Werk schon im Alterthume allen Gemälden und Statuen vorziehen wollte, und also verdient es bei der niedrigern Nachwelt, die nichts in der Kunst demselben zu vergleichen hervorgebracht hat, um desto größere Aufmerksamkeit und Bewunderung. Der Weise findet darinnen zu forschen und der Künstler unaufhörlich zu lernen, und beide können überzeugt werden, daß mehr in demselben verborgen liegt, als was das Auge entdeckt, und daß der Verstand des Meisters viel höher noch, als sein Werk, gewesen.

Laocoon ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht; und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellt und die Nerven anzieht, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirn hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Athem, und durch Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen. Das bange Seufzen, welches er in sich und den Athem an sich zieht, erschöpft den Unterleib und macht die

---

lag, eine Base einer Statue entdeckt, welche von schwarzgräulichem Marmor ist, den man jetzt Bigio nennt, in welche die Figur eingefügt war; auf derselben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

„Athanodorus des Agesanders Sohn, aus Rhodus, hat es gemacht." Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und Sohn am Laocoon gearbeitet haben, und vermuthlich war auch Apollodorus des Agesanders Sohn; denn dieser Athanodorus kann kein anderer sein, als der, welchen Plinius nennt. Es beweist ferner diese Inschrift, daß sich mehr Werke der Kunst, als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, auf welche die Künstler das Wort „Gemacht" in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzt, nämlich *ἐποίησε*, fecit; er berichtet, daß die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedrückt, *ἐποία*, faciebat. Unter gedachtem Gewölbe, tiefer im Meere, fand sich ein Stück eines großen Werks erhobener Arbeit, auf welchem man jetzt nur noch ein Stück eines Schildes und eines Degens, unter demselben hängend, und übereinander geworfene Stücke großer Steine vorgestellt sieht, an deren Fuß eine Tafel angelehnt liegt; mit der Zierlichkeit und Ausführung der Arbeit dieses Werks ist kein anderes von allen, die sich erhalten haben, zu vergleichen. Es steht dasselbe bei dem Bildhauer Barthol. Cavacepi.

[1]) Plinius meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehülfen an seinem Werke gelebt haben; Maffei aber in der Erklärung alter Statuen hat wissen wollen, daß diese Künstler in der achtundachtzigsten Olympias geblüht haben, und auf dessen Wort haben andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polycletus Schülern (Plin. L. 34. c. 19.) für einen von unsern Künstlern genommen, und da Polycletus in der siebenundachtzigsten Olympias geblüht, so hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später gesetzt; andere Gründe kann Maffei nicht haben. Rollin redet vom Laocoon, als wenn er nicht in der Welt wäre (Hist. anc. T. XI. p. 87.).

Seiten hohl, welches uns gleichsam von der Bewegung seiner Eingeweide urtheilen läßt. Sein eigenes Leiden aber scheint ihn weniger zu beängstigen, als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht zu ihrem Vater wenden, und um Hülfe schreien; denn das väterliche Herz offenbart sich in den wehmüthigen Augen, und das Mitleiden scheint in einem trüben Dufte auf denselben zu schwimmen. Sein Gesicht ist klagend, aber nicht schreiend seine Augen sind nach der höhern Hülfe gewandt. Der Mund ist voll von Wehmuth, und die gesenkte Unterlippe schwer von derselben; in der überwärts gezogenen Oberlippe aber ist dieselbe mit Schmerz vermischt, welcher mit einer Regung von Unmuth, wie über ein unverdientes unwürdiges Leiden, in die Nase hinauftritt, dieselbe schwülstig macht und sich in den erweiterten und aufwärts gezogenen Nüssen offenbart. Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkte vereinigt, mit großer Weisheit gebildet; denn indem der Schmerz die Augenbrauen in die Höhe treibt, so drückt das Sträuben wider denselben das obere Augenfleisch niederwärts und gegen das obere Augenlid zu, so daß dasselbe durch das übergetretene Fleisch beinahe ganz bedeckt wird. Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrengter und mächtiger zu zeigen gesucht; da, wohin der größte Schmerz gelegt ist, zeigt sich auch die größte Schönheit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit dem wüthenden Bisse ihr Gift ausgießt, ist diejenige, welche durch die nächste Empfindung zum Herzen am heftigsten zu leiden scheint, und dieser Theil des Körpers kann ein Wunder der Kunst genannt werden. Seine Beine wollen sich erheben, um seinem Uebel zu entrinnen; kein Theil ist in Ruhe: ja die Meißelstreiche selbst helfen zur Bedeutung einer erstarrten Haut[1]).

Es haben einige wider dieses Werk Zweifel aufgeworfen, und, weil es nicht aus einem einzigen Stücke besteht, welches Plinius von dem Laocoon in den Bädern des Titus versichert, sondern aus zwei Stücken zusammengesetzt ist, will man behaupten, es sei der gegenwärtige Laocoon nicht der alte so berühmte. Pirro Ligorio ist einer von denselben, und er will aus Stücken von Füßen und Schlangen, die größer, als die Natur, waren und sich zu dessen Zeit fanden, glauben machen, der wahre alte Laocoon sei viel größer, als der jetzige, gewesen, und dieses vorausgesetzt, will er angezeigte Stücke viel schöner, als die Statue im Belvedere, gefunden haben; dieses schreibt derselbe in seinen Handschriften in der vaticanischen Bibliothek. Den unerheblichen Zweifel über die zwei Stücke haben auch andere angeführt, ohne zu bedenken, daß die Fuge ehemals nicht, wie jetzt, sichtbar gewesen sein wird. Das Vorgeben des Ligorio aber ist nur zu merken wegen eines zerstümmelten Kopfs über Lebensgröße unter den Trümmern hinter dem Farnesischen Palaste, an welchem man noch eine Aehnlichkeit mit dem Kopfe des Laocoons bemerkt, und der viel-

---

[1]) Ich habe in einer beglaubten schriftlichen Nachricht gefunden, daß Papst Julius II. dem Felix von Fredis, welcher den Laocoon in den Bädern des Titus entdeckte, ihm und seinen Söhnen zur Belohnung introitus et portionem gabellae Portae S. Iohannis Lateranensis verliehen habe. Leo X. aber gab diese Einkünfte an die Kirche von St. Johann Lateran zurück und jenem an deren Stelle Officium Scriptoriae Apostolicae, worüber ihm den 9. November 1517. ein Breve ausgefertigt wurde.

leicht zu den obigen Füßen und Schlangen gehört; jetzt ist dieser zerstümmelte Kopf, nebst andern Trümmern, nach Neapel geführt worden. Ich kann nicht unangemerkt lassen, daß sich zu St. Ildefonse, dem Lustschlosse des Königs in Spanien, ein erhoben gearbeitetes Werk findet, welches den Laocoon, nebst seinen beiden Söhnen, vorstellt, über welche ein fliegender Cupido schwebt, als wenn er ihnen zu Hülfe kommen wollte.

Außer diesem schönsten und großen Werke der höchsten Zeit der Kunst lebt dieselbe in den Münzen Königs Philippus von Macedonien, Alexanders des Großen und dessen nächsten Nachfolgern; der sitzende Jupiter auf Alexanders Münzen in Silber kann uns ein Bild geben von dem olympischen Jupiter des Phidias; so viel Göttlichkeit ist auch in die kleinen Züge seines Gesichts gelegt, und die Arbeit ist zur höchsten Feinheit getrieben. Auch der schöne Kopf dieses Königs in Marmor, größer als die Natur, in der Galerie zu Florenz, könnte dieser Zeit würdig geachtet werden; ein kleinerer Kopf desselben in Lebensgröße im Campidoglio ist wie für eine Copie nach jenem Kopfe von der Hand eines guten Künstlers zu achten. Ein vermeinter Kopf des Alexanders in Erz unter den herculanischen Entdeckungen ist in den Augen desjenigen, welcher jene kennt und untersucht hat, nur mittelmäßig.

Man wird hier ein Urtheil erwarten über zwei geschnittene Steine mit Köpfen des Alexanders und des Phocions, auf welchen der Name Pyrgoteles steht[1]), der nur allein das Recht hatte, den Kopf dieses Königs zu schneiden. Besagte Stücke sind in allen Schriften für eine Arbeit dieses Meisters erkannt, und es wird eine Verwegenheit scheinen, dem ersten das vorgegebene Alterthum abzusprechen. Den Stein, mit dem vermeinten Kopfe des Phocions, welcher ein Cameo ist, hat weder Bellori[2]), noch der Herr von Stosch gesehen, sondern beide haben nur nach einem Abgusse geurtheilt, welcher von einem schlechten Abdrucke in Siegellack genommen war; denn der Stein war in dem gräflichen Hause Castiglione, entfernt von Rom, und es war nicht zu erhalten, denselben nach Rom zu übermachen um ihn richtig zu formen und in Schwefel abzugießen. Der jetzige Besitzer desselben ist der Herr Cardinal Alex. Albani, und ich kann von diesem Steine urtheilen, weil ich ihn unter den Händen habe[3]). Erstlich hat die Form der Buchstaben von dem Namen Phocion sowohl, als des Pyrgoteles, nicht das Alterthum dieser Zeit; hernach ist die Arbeit unter dem Begriffe von einem so berühmten Künstler. Alt ist der Kopf, und der Name Phocion wird es auch sein, aber nicht der Name der Person, sondern des Steinschneiders; der Name Pyrgoteles aber wird in neuern Zeiten zugesetzt worden sein. Herr Zanetti in Venedig besitzt einen diesem ähnlichen Stein[4]), welches glaublich eben derselbe ist, von welchem Vasari Nachricht ertheilt[5]), von Alexander

[1]) Stosch Pier. grav. n. 55. 56.

[2]) Imag. illustr. Viror. fol. 85. p. 10.

[3]) Es geht eine Sage umher, der Herr Cardinal habe denselben für 1200 Scudi, andere wollen Zecchini, erstanden, welches beides falsch ist; er erhielt denselben zum Geschenk von dem noch lebenden Canonico Castiglione.

[4]) Gori Dactyl. Zanet. tav. 3.

[5]) Vite de' Pitt. P. 3. p. 291. ed. Fir. 1568. conf. Venati Praef. ad Num. Pontif. Rom. p. XXII.

Cesari, mit dem Zunamen der Grieche, geschnitten[1]); er wurde dem Besitzer von dem Fürst Wenzel von Lichtenstein geschenkt. Den vermeinten Kopf des Alexanders ließ der Herr von Stosch nach einem Abdrucke von Wachs von Picart stechen, welcher über diesen Kopf, der halb so groß, als das Kupfer ist, von ihm selbst war geformt worden; aber aus diesem Abdrucke war wenig zu urtheilen. Dieses Stück ist nicht in dem Cabinette des Königs von Preußen, wie Natter vorgiebt[2]), sondern in den Händen des Grafen von Schönborn, welcher dem Herrn Cardinal Alex. Albani den Abdruck der Schrift, und vornehmlich den Namen des Künstlers, nach Rom übermachte, und man erkannte die Schrift für alt. Weiter kann ich nicht davon urtheilen.

Bei Gelegenheit erinnere ich, daß der ehemals in Spanien zu Taragona gefundene Kopf mit dem Namen Demosthenes, welchen Fulvius Ursinus und Bellori, nebst andern, für das Bild des berühmten Redners aus dieser Zeit halten, eine andere Person vorstellen m sse. Denn zwei schöne Brustbilder in Erz, aber kleiner als die Natur, und das kleinste mit dem untergesetzten Namen Demosthenes, welches nebst den Bildern anderer berühmten Männer im Herculano gefunden ist, haben einen Bart, und jener Kopf, welcher diesem gar nicht ähnlich ist, hat das Kinn glatt; jene Köpfe sind also das wahre Bild des Redners.

Von einer Statue eines Jupiter Urius, das ist, der guten Wind verleihet, welche derjenige Philo, dessen Statue des Hephästions, Alexanders Liebling, sehr geschätzt wurde, kann gemacht haben, befindet sich noch die Base, nebst der Inschrift, zu Chalcedon am schwarzen Meere[3]); denn die Basen weggeführter Statuen blieben zurück[4]).

In der Ordnung, in welcher Plinius die Künstler namhaft macht, könnte es scheinen, daß Apollonius und Tauriscus aus Rhodus, die Meister eines großen Werks, aus einem einzigen Blocke Marmor, welches den Zethus und Amphion, nebst ihrer Mutter Antiope, und ihre Stiefmutter Dirce, an einen Ochsen gebunden, vorstellte, aus dieser Zeit gewesen. Man kann glauben, daß der sogenannte Farnesische Ochse eben dieses Werk sei, und es scheint nicht glaublich, daß man ein so ungewöhnlich großes Werk wiederholt habe. Aber die es weit unter dem Begriffe, den eine Arbeit aus guter Zeit geben sollte, und für eine sogenannte römische Arbeit halten[5]), sind so wie alle, die von diesem Werke geschrieben haben, blind gewesen. Denn was das Schönste sein sollte, ist neu, was man auch schreiben mag, daß es ohne den geringsten Mangel in den Bädern von Caracalla gefunden worden und keine andere Hülfe nöthig gehabt, als die Zusammenfügung der gebrochenen Theile[6]). Die oberste Hälfte der Dirce bis auf die Schenkel ist neu; am Zethus und

---

[1]) Von eben diesem Künstler war das Bildniß König Heinrichs II. in Frankreich in Stein geschnitten, in dem Cabinette von Crozat. v. Mariette Descr. des pier. grav. de ce Cabinet, p. 69.

[2]) Traité de la Grav. en Pier. Préf. p. IX.

[3]) Spon Miscel. p. 332. Wheler's Voyage of Grece, p. 209. Chishul. Inscr. Sig. p. 61.

[4]) conf. Pausan. L. 8. p. 678. lin. penult. ibid. p. 698. l. 30.

[5]) Ficoroni Rom. mod. p. 44.

[6]) Maffei Spieg. delle Stat. ant. tav. 48. Caylus Diss. sur la Scult. p. 325.

Amphion ist nichts, als der Rumpf, alt, und ein einziges Bein an der einen von beiden Figuren; die Köpfe derselben scheint der Ergänzer nach einem Kopfe des Caracalla gemacht zu haben; dieser Bildhauer hieß Battista Bianchi, ein Mailänder. Antiope, welche steht, und der sitzende junge Mensch, die sich fast völlig erhalten, hätten den großen Unterschied zeigen sollen. Man wird aufhören sich zu verwundern, daß sich der Strick erhalten hat, wenn der Kopf des Ochsen, an welchem derselbe gebunden, neu ist. Aldrovandi[1]) beschreibt dieses Werk, ehe es ergänzt worden, und damals hielt man es für einen Hercules, welcher den Marathonischen Stier erlegt. In der Villa Borghese findet sich an der vordern Seite des Palastes ein noch nicht bemerktes seltenes erhabenes Werk, welches den Amphion und Zethus, nebst Antiope, ihrer Mutter, in der Mitte, vorstellt, wie die obengesetzten Namen der Figuren anzeigen. Amphion hat die Leyer, und Zethus, als ein Schäfer, seinen runden Hut auf die Schultern heruntergeworfen, nach Art der Pilgrimme; ihre Mutter scheint die Söhne um Rache anzuflehen wider die Dirce. Eben diese Vorstellung und jener vollkommen ähnlich, aber ohne Namen, findet sich in der Villa Albani.

III. Von der Kunst nach Alexanders Zeiten und von der Abnahme derselben.

Nach Alexanders des Großen Tode erhoben sich Empörungen und blutige Kriege in den eroberten Reichen desselben und auch in Macedonien selbst, unter dessen nächsten Nachfolgern, die um die hundert und vierundzwanzigste Olympias alle schon mit Tode abgegangen waren[2]), und die Kriege dauerten fort auch unter den Nachfolgern und Söhnen von diesen. Griechenland litt in kurzer Zeit durch feindliche Kriegsheere, mit welchen es so oft überschwemmt wurde, durch die fast jährliche Veränderung der Regierung, und durch die großen Schatzungen, womit die Nation erschöpft wurde, mehr als in allen vorigen einheimischen Kriegen. Die Athenienser, bei welchen der Geist der Freiheit nach Alexanders Tode aufwachte, thaten den letzten Versuch, sich von den Macedoniern unabhängig zu machen, und brachten andere Städte wider den Antipater in Waffen, aber sie wurden nach einigen erhaltenen Vortheilen geschlagen und gezwungen, einen harten Frieden einzugehen, in welchem ihnen auferlegt wurde, die Unkosten des Kriegs und noch überdem eine große Summe zu zahlen, und in dem Hafen Munichia Besatzung einzunehmen. Ja ein Theil von den Bürgern wurde nach Thracien geschickt, und hiermit hatte die Freiheit der Athenienser ein Ende. König Demetrius Poliorcetes ließ ihnen zwar wiederum einen Schatten derselben sehen; allein ihre unglaublichen Schmeicheleien und Niederträchtigkeiten gegen diesen Prinzen machten sie der Freiheit unwürdig, und der Genuß dauerte auch nur eine kurze Zeit. Von diesem und dem Könige Pyrrhus finden sich Münzen von dem allerschönsten Gepräge; auf den mehrsten von jenen steht auf der Rückseite ein auf das feinste gearbeiteter Neptunus, und die Münzen vom Pyrrhus haben einen Kopf des Jupiters in der höchsten Idee, oder einen schönen

---

1) Statue di Roma.
2) Polyb. L. 2. p. 155. D.

bärtigen Kopf, welches etwa ein Mars ist. Einige haben theils jenen, theils diesen für das Bildniß des Pyrrhus genommen, auf deren Aehnlichkeit sich auch die Benennung eines Kopfs beim Fulvius Ursinus gründet[1]), oder auf die Aehnlichkeit derselben mit dem Kopfe einer geharnischten großen Statue (des Mars), welche ehemals im Palaste Massimi war und jetzt im Campidoglio steht[2]); und so verhält es sich wechselweise von der Statue mit den Münzen. Hierzu kommen die Elephantenköpfe auf den Flügeln, wie sie bei den Alten hießen, am Harnische, welche man etwa auf die ersten Elephanten wird gedeutet haben, die dieser König zuerst in Griechenland und Italien geführt; daher man dieselben auch an der Bekleidung der ergänzten neuen Füße angebracht hat. Dieser angenommenen Meinung zufolge hat Gori einen ähnlichen Kopf eines geschnittenen Steins, in dem großherzoglichen Museo zu Florenz, einen Pyrrhus getauft[3]). Dieser König aber hat vermuthlich nach dem Gebrauche seiner Zeit unter den Griechen entweder gar keinen oder sehr wenig von Bart, wie auf einer großen goldenen Münze desselben zu Florenz[4]), getragen, und es hat keiner von allen damaligen Königen einen Bart; denn die Griechen fingen an unter Alexander dem Großen sich denselben abzunehmen[5]). Es hat auch der vom Montfaucon[6]) angeführte erhoben gearbeitete Kopf von Porphyr, in der Villa Ludovisi, nichts mit dem Pyrrhus zu schaffen. Pyrrhus findet sich wirklich mit einem glatten Kinne auf seinen Münzen[7]), wie schon Pignorius bemerkt hat[8]).

Die Kunst, welche von der Freiheit gleichsam das Leben erhalten, mußte also nothwendig durch den Verlust derselben an dem Orte, wo dieselbe vornehmlich geblüht, sinken und fallen. Athen wurde unterdessen unter dem glimpflichen Regimente der macedonischen Statthalter, sonderlich des Demetrius Phalereus, wiederum so volkreich, als es sonst gewesen war, und man sollte aus den dreihundert und sechzig Statuen von Erz, die ihm binnen Jahresfrist aufgerichtet wurden (unter welchen viele zu Wagen und Pferde waren), schließen, daß der mehrste Theil von Bürgern Künstler gewesen. Es scheint auch außerordentlich, daß die Athenienser damals eine Verordnung gemacht haben über goldene Statuen (ich wollte lieber glauben, vergoldete), welche die Stadt dem Demetrius Poliorcetes, und dessen Vater Antigonus, setzen wollte[9]); ferner, daß die Stadt Sigea dem Antiochus Soter eine goldene Statue zu Pferde zu setzen beschlossen[10]); aber eben diese verschwenderische Schmeichelei gereichte zum Nachtheile der Wahrheit und des Fleißes in der Kunst. Es ist übrigens gewiß, daß der Flor der Kunst nicht länger, als nach Alexanders Tode, bestanden,

---

1) Imag. 102.
2) Mus. Capit. T. 3. tav. 48.
3) Mus. Flor. T. 3. tab. 25. n. 4.
4) Mus. Flor. T. 2. tab. 2.
5) Athen. Deipn. L. 13. p. 565. l. 6.
6) Diar. Ital. p. 221.
7) Golz. Graec. tab. 4. n. 1. 2. 4. Cuper. de Elephant. Exerc. 2. c. 1. p. 110.
8) Symb. Epist. p. 33. 34. conf. Descr. des Pier. grav. du Cab. de Stosch. p 412. 413.
9) Diod. Sic. L. 20. p. 782. ad fin. pag.
10) Chishul. Inscr. Asiat. p. 52. n. 35.

das ist, wie Plinius diese Zeit angiebt[1]), in der hundert und zwanzigsten Olympias.

Um diese Zeit hatten sich die Athenienser wider den Demetrius Poliorcetes, nachdem dessen Vater Antigonus in der Schlacht bei Ipsus geblieben war, empört, und Lachares hatte sich zum Haupte der Stadt aufgeworfen; Demetrius aber verjagte denselben aus Athen, befestigte das Museum, und legte Besatzung hinein; er ließ die Athenienser ihren Abfall empfinden, welche die Umstände, in die sie gesetzt waren, für eine wirkliche Knechtschaft hielten[2]).

Der Fall des Flors der Kunst ist zu verstehen von Künstlern, welche sich von neuem hervorgethan; denn diejenigen, welche, als Lysippus, Apelles und Protogenes, besagte Zeit überlebt, werden nach ihrem Flore gerechnet. Die große Veränderung nach Alexanders Tode äußert sich auch in der Sprache und Schreibart der Griechen; denn ihre Schriften sind von dieser Zeit an größtentheils in dem sogenannten gemeinen Dialecte abgefaßt, welcher zu keiner Zeit, oder an irgend einem Orte, die Mundart des Volks war; es war eine Sprache der Gelehrten, so wie es die lateinische jetzt ist.

Die Kunst, welche Noth in Griechenland litt, wurde von den Seleucidern nach Asien gerufen, und die dasigen Künstler machten denen, die in Griechenland geblieben waren, den Vorzug streitig[3]). Hermocles aus Rhodus, welcher die Statue des schönen Combabus machte[4]), blühte an dem Hofe der ersten von diesen Königen. Ctesias, welcher einen sterbenden Fechter machte, war vielleicht unter den Künstlern dieses Hofes; denn Antiochus Epiphanes, König in Syrien, führte die Fechterspiele, welche den Griechen nicht bekannt waren, in Asien ein; er ließ Fechter von Rom kommen, und die Griechen, welche anfänglich diese Spiele nicht ohne Abscheu sahen, verloren durch die Gewohnheit die Empfindung; bei den Cretensern allein waren schon vor dieser Zeit Fechterspiele üblich, und es erschienen auch die geehrtesten Frauen bei denselben[5]). Da in folgenden Zeiten zu Corinth ein Fechterspiel sollte aufgeführt werden, sagte Jemand, man müsse den Altar der Barmherzigkeit und des Mitleidens umwerfen, bevor man sich diese Spiele anzusehen entschließe[6]).

Nach Aegypten wurde die Kunst durch die Freigebigkeit des Ptolemäus gezogen, und Apelles selbst ging nach Alexandrien; die griechischen Könige in Aegypten waren die mächtigsten und reichsten unter allen Nachfolgern Alexanders des Großen. Sie unterhielten ein Kriegsheer, wenn man dem Appianus von Alexandrien glauben darf[7]), von zweimal hunderttausend zu Fuß und von dreißigtausend zu Pferde; sie hatten dreihundert zum Kriege abgerichtete Elephanten und zweitausend Streitwagen. Ihre Seemacht wäre nicht weniger groß gewesen; gedachter Scribent redet von

---

[1]) L. 34. c. 19.
[2]) Dicaearch. Georgr. p. 168. l. 14.
[3]) Theophrast. Charact. c. ult.
[4]) Lucian de Dea Syr. c. 26. p. 472.
[5]) Scalig. Poet. L. 1. c. 36. p. 44.
[6]) Lucian. Demon. p. 393.
[7]) Prooem. hist. p. 7. l. 22.

tausend und zweihundert dreirudrigen bis fünfrudrigen Schiffen. Alexandrien wurde unter dem Ptolemäus Philadelphus beinahe was Athen gewesen war; die größten Gelehrten und Dichter verließen ihr Vaterland, und fanden ihr Glück daselbst; Euclides lehrte hier die Geometrie; der Dichter der Zärtlichkeit, Theocritus, sang hier dorische Hirtenlieder, und Callimachus pries mit einer gelehrten Zunge die Götter. Der prächtige Aufzug, welchen gedachter König zu Alexandrien hielt, zeigt, was für eine Menge Bildhauer in Aegypten müsse gewesen sein; es wurden Statuen zu hunderten herumgeführt, die man nicht aus Tempeln wird entlehnt haben, und in dem großen Gezelte, welches beim Athenäus beschrieben wird[1]), lagen hundert verschiedene Thiere von Marmor, von den vornehmsten Künstlern gearbeitet.

Um diese Zeit äußerte sich zuerst ein verderbter Geschmack unter den Griechen, an welchem das Hofleben ihrer Dichter einen großen Antheil hatte, und dieses war dasjenige Uebel, welches zu unsern Zeiten Pedanterie heißt. Callimachus und Nicander aus der sogenannten Plejas, oder dem Siebengestirn der Dichter, an dem Hofe des Ptolemäus Philadelphus, suchten mehr Gelehrte, als Dichter, zu erscheinen und sich mit alten und fremden Worten und Redensarten zu zeigen, und sonderlich Lycophron, einer unter diesen sieben, wollte lieber besessen, als begeistert, scheinen und mit Schweiß und Pein verstanden werden, als gefallen; er scheint der erste unter den Griechen zu sein, welcher anfing, mit Anagrammen zu spielen[2]). Die Dichter machten Altäre, Flöten, Beile und Eier aus Versen; selbst Theocritus hat ein Wortspiel gemacht[3]). Zu verwundern aber ist, daß Apollonius Rhodius, ebenfalls unter den sieben Dichtern, sehr oft wider die bekanntesten Regeln der Sprache verstoßen hat[4]). Dergleichen von meinem Vorhaben entfernt scheinende Anmerkung kann alle Zeit zu gewissen allgemeinen Muthmaßungen dienen; denn ein Dichter, wie Lycophron, welcher den Beifall des Hofes und seiner Zeit erhält, giebt nicht den besten Begriff von dem herrschenden Geschmacke, und die Schicksale der Kunst und der Gelehrsamkeit sind sich mehrentheils sehr ähnlich gewesen und haben sich begleitet. Da im vorigen Jahrhunderte eine schädliche Seuche in Italien, so wie in allen Ländern, wo Wissenschaften geübt werden, überhand nahm, welche das Gehirn der Gelehrten mit üblen Dünsten anfüllte und ihr Geblüt in eine fiebermäßige Wallung brachte, woraus der Schwulst und ein mit Mühe gesuchter Witz in der Schreibart entstand, zu eben der Zeit kam eben die Seuche auch unter die Künstler. Giuseppe Arpino, Bernini und Borromini verließen in der Malerei, Bildhauerei und Baukunst die Natur und das Alterthum, so wie es Marino und andere in der Dichtkunst thaten.

Von den ersten und besten Künstlern, welche aus Griechenland nach Alexandrien gingen, sind vermuthlich diejenigen Statuen in Porphyr gearbeitet, welche sich in Rom befinden, die vom Kaiser Claudius, und nur

---

[1]) Deipn. L. 5. p. 196. F.

[2]) Dickins. Delph. poenis. c. 1.

[3]) Idyl. 27. v. 26.

[4]) v. Argonaut. L. 3. v.99. 167. 335. 395. 600. ect. Canterus Novar. Lect. L. 5. c. 13. p. 627. merkt diese Vergehungen als einen besondern Gebrauch in Verwechselung der Pronominum possessivorum an.

allein von demselben, wie Plinius berichtet[1]), aus Aegypten gebracht worden. Ein schöner Sturz von einer Pallas steht am Aufgange zum Campidoglio, eine Pallas mit einem Kopfe von Marmor ist in der Villa Medicis, und die allerschönste Statue nicht allein in Porphyr, sondern man kann auch sagen, unter den schönsten aus dem Alterthume, ist eine vermeinte Muse, von andern wegen ihres Diadema eine Juno genannt, über Lebensgröße, in der Villa Borghese, deren Gewand ein Wunderwerk der Kunst ist[2]). Unterdessen sind auch zu Rom Statuen in Porphyr gearbeitet, wie ein Brustbild mit einem Panzer in dem Palaste Farnese zeigt, welches nur angelegt und nicht völlig geendigt ist; es wurde im Campo Marzo zu Rom gefunden, wie Pirro Ligorio in seinen Handschriften in der vaticanischen Bibliothek berichtet. Es werden auch verschiedene Statuen gefangener Könige in diesem Steine in der Villa Borghese, Medicis und anderwärts, in Rom selbst gearbeitet sein. Hermocles von Rhodus ist einer von den Bildhauern, welche sich in dieser Zeit berühmt gemacht haben. Unter dem Ptolemäus Philadelphus war ein Steinschneider Satyrius berühmt, welcher dessen Gemahlin Arsinoe in Crystall geschnitten hatte[3]).

Die griechische Kunst aber wollte in Aegypten, als unter einem ihr fremden Himmel, nicht Wurzel fassen[4]), und sie verlor unter der Pracht an den Höfen der Seleucider und Ptolemäer viel von ihrer Größe und von ihrem wahren Verständnisse. In Groß-Griechenland erfolgte ihr gänzlicher Fall; sie hatte hier, nebst der Philosophie des Pythagoras und des Zeno von Elea, in so vielen freien und mächtigen Städten geblüht und wurde durch die Waffen und Barbarei der Römer vertilgt.

In Griechenland selbst aber stieg aus der übrig gebliebenen Wurzel der Freiheit, die durch viele Tyrannen, welche sich unter dem Könige Antigonus Gonatas in Macedonien und durch dessen Handreichung aufgeworfen hatten[5]), war gekränkt worden, eine neue Sprosse hervor, und aus der Asche ihrer Voraltern wurden einige große Männer erweckt, die sich der Liebe ihres Vaterlandes aufopferten und den Macedoniern und den Römern ein großes Aufmerken machten. Es unternahmen drei oder vier in der Geschichte kaum bekannte Städte, in der hundert und vierundzwanzigsten Olympias, sich der Herrschaft der Macedonier zu entziehen; es gelang ihnen, die Tyrannen, welche sich in jeder Stadt aufgeworfen hatten, theils zu verjagen, theils zu ermorden, und weil man das Bündniß dieser Städte von keiner Folge hielt, blieben sie ungekränkt; dieses war der Grund und Anfang zu dem berühmten achäischen Bunde. Viele große Städte, ja selbst Athen, welche diesen Entschluß nicht gewagt hatten, befanden sich beschämt, und suchten mit gleichem Muthe die Herstellung ihrer Freiheit. Endlich trat ganz Achaja in ein Bündniß, entwarf neue Gesetze und eine besondere Form in der Regierung; und da die Lacedämonier und Aetolier aus Eifersucht gegen sie aufstanden, so traten Aratus und Philopoemenes, die letzten Helden der Griechen, und jener schon im

---

1) Plin. L. 36. c. 13.
2) Montfauc. Ant. expl. Tom. 1. pl. 21. n. 2.
3) Anthol. L 4. p. 205. b.
4) conf. Strab. L. 14. p. 959.
5) Polyb. L. 2. p. 129. A.

zwanzigsten Jahre seines Alters, an ihre Spitze und waren muthige Vertheidiger der Freiheit.

Griechenland aber war von seinem ehemaligen Flore sehr abgefallen, und die Verfassung der Städte, sogar zu Sparta, welche bis auf diese Zeit an vierhundert Jahre unverändert geblieben war[1]), hatte nach der Schlacht bei Leuctra eine andere Gestalt bekommen. Nachdem der spartanische König Cleomenes, wegen seiner despotischen Absichten, aus seinem Vaterlande nach Aegypten hatte flüchtig werden müssen, regierten die Ephori allein; nach jenes Tode aber schritt man von neuem zu einer Königswahl, und neben dem Agesipolis, welcher noch ein Kind war, wurde die höchste Würde dem Lycurgus ausgewirkt, dessen Vorfahren nicht aus königlichem Geblüte waren, und dieses erhielt er durch ein Talent, welches er jedem Ephoro gab. Es mußte aber derselbe ebenfalls flüchtig werden und wurde wiederum zurückgerufen[2]); dieses geschah in der hundert und vierzigsten Olympias. Nicht lange hernach, da Sparta nach dem Tode Königs Pelops von verschiedenen Tyrannen, und zuletzt vom Nabis, regiert wurde, vertheidigte dieser die Stadt mit fremden Völkern[3]).

Da der Krieg in gedachter Olympias zwischen den Achäern und Aetoliern ausbrach, ging die Erbitterung beider Theile gegen einander so weit, daß sie damals sogar anfingen, wider die Werke der Kunst zu wüthen. Als die Aetolier in eine macedonische Stadt, Dios genannt, aus welcher die Einwohner entflüchtet waren, ohne Widerstand einzogen, rissen sie die Mauern derselben um und die Häuser nieder; die Hallen und die bedeckten Gänge um die Tempel wurden in Brand gesteckt und alle Statuen daselbst zerschlagen[4]). Eben solche Wuth verübten die Aetolier in dem Tempel des Jupiters zu Dodona in Epirus; sie verbrannten die Galerien, zernichteten die Statuen und richteten den Tempel selbst zu Grunde[5]); und Polybius führt in einer Rede eines acarnanischen Gesandten[6]) viele andere Tempel an, welche von den Aetoliern ausgeplündert worden. Ja die Landschaft Elis, welche bisher, wegen der öffentlichen Spiele, von feindlichen Parteien verschont geblieben war und das Recht einer Freistätte genoß, wurde von der hundert und vierzigsten Olympias an ebenso, wie andere Länder, von den Aetoliern heimgesucht[7]). Die Macedonier aber unter dem Könige Philippus und die Achäer verübten das Recht der Wiedervergeltung fast auf eben die Weise zu Therma, der Hauptstadt der Aetolier, verschonten aber doch die Statuen und Bildnisse der Götter[8]); da aber dieser König zum zweitenmale nach Therma kam, ließ er die Statuen, welche er vorher stehen lassen, zu Grunde richten[9]). Eben dieser König ließ in der Belagerung der Stadt Pergamus seine Wuth wider die Tempel aus, welche er, nebst den Statuen in denselben, dermaßen zer-

---

[1]) Excerpt. Diodor. p. 225. l. 10.
[2]) Polyb. L. 5. p. 377. A. p. 431. B.
[3]) Liv. L. 34. c. 28.
[4]) Polyb. L. 4. p. 326.
[5]) Ibid. p. 331. A.
[6]) Id. L. 9. p. 567. A.
[7]) Polyb. L. 4. p. 336. 337.
[8]) Idem L. 5. p. 358. C. et L. 9. p. 562. D.
[9]) Excerpt. Polyb. L. 11. p. 45.

störte, daß auch die Steine selbst zertrümmert wurden, um zu verhindern, daß dieselben nicht zu Wiederaufbauung der Tempel dienen könnten[1]); dieses giebt Diodorus[2]) dem Könige in Bithynien Schuld, welches vermuthlich ein Versehen sein muß. In dieser Stadt war ein berühmter Aesculapius vom Phylomachus gearbeitet[3]), welcher Künstler bei andern Phyromachus heißt[4]). Athen war zu Anfang dieses Kriegs ruhig gewesen, weil die Stadt gänzlich von den Macedoniern und von dem Könige in Aegypten abhing[5]); durch diese Unthätigkeit aber waren sie von ihrem Ansehen und Achtung unter den Griechen gänzlich heruntergefallen; und da die Stadt von den Macedoniern abging, rückte König Philippus in ihr Gebiet, verbrannte die Academie vor der Stadt, plünderte die Tempel umher aus, und ließ auch die Gräber nicht verschont[6]). Da die Achäer in seinen Vorschlag wider Sparta und den Tyrannen Nabis nicht willigen wollten, ging er von neuem in das attische Gebiet und zerstörte die Tempel, welche er kurz zuvor ausgeplündert hatte, schlug die Statuen in Stücke, und ließ auch die Steine zertrümmern, damit sie nicht zu Wiederherstellung der Tempel brauchbar sein möchten[7]). Diese verübte Grausamkeit war es, welche vornehmlich die Athenienser bewegte, wider den König eine Verordnung zu machen, wodurch alle Statuen desselben sowohl, als von Personen aus dessen Hause beiderlei Geschlechts sollten umgeworfen und vernichtet werden; alle Orte, wo irgend etwas zu des Königs Ehre von Inschriften gesetzt war, wurden für unheilig und schändlich erklärt[8]). In dem Kriege wider den König Antiochus in Syrien ließ der Consul Marcus Acilius, nach seinem Siege bei Thermopylä, den Tempel der itonischen Pallas in Böotien, worinnen gedachten Königs Statue stand, zerstören[9]). Die Römer, welche bisher in feindlichen Orten die Tempel verschont hatten, fingen nunmehr auch an, nach ihrer Meinung, das Recht der Wiedervergeltung zu üben, und plünderten in der Insel Bachium, welche Phocäa gegenüber liegt, die Tempel aus, und führten die Statuen mit sich fort[10]). In eben oben erzählten Umständen befand sich Griechenland in der hundert und vierzigsten Olympias[11]).

Die Aetolier gingen so weit in der Feindseligkeit gegen die Achäer, daß sie die Römer zu Hülfe riefen, welche damals zuerst ihren Fuß auf den griechischen Boden setzten; die Achäer hingegen hatten die Partei der Macedonier ergriffen. Nach einem Siege, welchen Philopoemenes, der Feldherr des Bundes, wider die Aetolier und ihren Beistand erfocht, traten die Römer, da sie besser von den Umständen in Griechenland unterrichtet waren, von denen ab, welche sie gerufen hatten, und zogen die Achäer an sich, welche mit ihnen Corinth eroberten, und den König Philippus von

---

[1]) Ibid. L. 16. p. 67.
[2]) Excerpt. Diodor. p. 294.
[3]) Excerpt. Polyb. p. 169. l. 20.
[4]) Anthol. L. 4. c. 12. Excerpt. Diodor. p. 337. l. 22.
[5]) Polyb. L. 5. p. 444. A. B.
[6]) Excerpt. Diodor. p. 294. Liv. L. 31. c. 24.
[7]) Livius L. 31. c. 26. 30.
[8]) Ibid. c. 44.
[9]) Idem L. 36. c. 20.
[10]) Idem L. 37. c. 21.
[11]) Polyb. L. 5. p. 448. B.

Macedonien schlugen. Dieser Sieg wirkte einen berühmten Frieden, in welchem sich der König der Entscheidung der Römer unterwarf und sich bequemen mußte, alle Plätze in Griechenland abzutreten und aus allen Orten seine Besatzungen zu räumen, und dieses vor den bevorstehenden isthmischen Spielen. In diesen Umständen nahmen die Römer ein empfindliches Herz an gegen die Freiheit eines andern Volks, und der Proconsul Quintus Flaminius hatte im dreiunddreißigsten Jahre seines Alters die Ehre, die Griechen für freie Leute zu erklären, die ihn fast anbeteten.

Dieses geschah in der hundert und fünfundvierzigsten Olympias, hundert und vierundneunzig Jahre vor der christlichen Zeitrechnung; und es scheint, daß Plinius diese Olympias, und nicht die hundert und fünfundfunfzigste gesetzt gehabt, wenn er berichtet, daß die Künste in derselben wiederum zu blühen angefangen. Denn in der hundert und fünfundfunfzigsten waren die Römer als Feinde in Griechenland; die Künste aber können ohne eine besondere glückliche Anscheinung niemals empor kommen. Bald hernach wurde den Griechen ihre Freiheit durch den Paulus Aemilius bestätigt. Die Zeit, in welcher die Künste in Griechenland niedergelegen, wird gewesen sein, wie die Zeit vom Raphael und Michael Angelo bis auf die Caracci. Die Kunst fiel damals in der römischen Schule selbst in eine große Barbarei, und auch diejenigen Künstler, die von der Kunst schrieben, als Vasari und Zuccheri, waren wie mit Blindheit geschlagen. Die Gemälde der beiden größten Meister in der Kunst waren in ihrem völligen Glanze, und im Angesichte derjenigen gemacht, die, wie ihre Arbeit zeigt, niemals ein aufmerksames Auge auf dieselben gerichtet, und keine einzige alte Statue betrachtet zu haben scheinen. Dem älteren Caracci gingen in Bologna zuerst die Augen wiederum auf.

Zu der Zeit, da die Künste in Griechenland lagen und die Werke derselben gemißhandelt wurden, blühten dieselben in Sicilien auch in den größten Unruhen unter dem Könige Agathocles und im währenden Kriege desselben mit den Carthaginensern und im ersten punischen Kriege. Von diesem Flore der Kunst zeugen die außerordentlich schönen Münzen gedachten Königs in Gold und Silber in verschiedener Größe, welche insgemein auf der einen Seite einen Kopf der Proserpina und auf der andern eine Victoria vorstellen, die einen Helm auf ein Siegeszeichen setzt, welches Rüstungen auf den Stamm eines Baums gehängt sind. Dieser Flor der Kunst dauerte auch unter dem Könige Hiero II. zu Syracus; dieser ließ, unter andern großen Werken, das im ganzen Alterthume berühmte Schiff von zwanzig Reihen Ruder, an jeder Seite, bauen, welches mehr einem Palaste, als einem Schiffe, ähnlich war. Es waren Wasserleitungen, Gärten, Bäder und Tempel auf demselben, und in einem Zimmer war der Fußboden von Musaico, oder mit kleinen Steinen ausgelegt, welches die ganze Ilias vorstellte. Er sandte dem römischen Volke zu der Zeit, da Hannibal allenthalben Sieger war, eine Flotte mit Getreide und eine goldene Victoria, welche dreihundert und zwanzig Pfund wog[1]). Diese nahm der Senat an, da derselbe, obwohl in dem äußersten Mangel, von vierzig goldenen Schalen, welche die Abgeordneten der Stadt Neapel brachten, nur eine, und zwar die leichteste, annahm[2]), und diejenigen

---

[1]) Liv. L. 22. c. 37.
[2]) Ibid. c. 32.

goldenen Schalen, welche die Stadt Pästum in Lucanien sandte, wurden den Gesandten derselben mit Danksagung zurückgegeben[1]). Nicht lange nach den Zeiten des Agathocles ist eine Münze der Stadt Segesta in Sicilien geprägt, welche einige Aufmerksamkeit verdient, nicht sowohl in Absicht der Kunst, als vielmehr der Seltenheit derselben und in Absicht der Zeitrechnung. Auf der einen Seite ist ein weiblicher Kopf, welcher die Egesta des Hippotes aus Troja Tochter vorstellt, von welcher die Stadt den Namen führte. Auf der andern Seite ist ein Hund, nebst drei Kornähren, welche den fruchtbaren Boden bedeuten. Der Hund ist ein Bild des Flusses Crimisus, welcher sich in dieses Thier verwandelte, um die Egesta zu genießen, welche von ihrem Vater hierher geschickt war, ihr Leben zu retten. Denn da Neptunus mit dem Apollo den verdienten Lohn wegen aufgeführter Mauern der Stadt Troja vom Laomedon nicht erhielten, schickte derselbe ein schreckliches Ungeheuer wider die Stadt, dessen Muth, nach dem Ausspruche des Orakel des Apollo, die vornehmsten Jungfrauen von Troja sollten ausgesetzt werden. Das merkwürdigste dieser Münze ist der Name Egesta und Segesta zu gleicher Zeit. Diese von den Carthaginensern belagerte Stadt wurde vom Cajus Duillius in der hundert und neunundzwanzigsten Olympias entsetzt[2]), und neunzehn Jahre hernach wurden die Carthaginenser durch den Cajus Lutatius Catulus aus Sicilien verjagt, und diese Insel wurde eine römische Provinz, das Reich des Hierons ausgenommen[3]); in dieser Provinz aber ließ man einigen Städten, unter welchen Segesta genannt ist[4]), den völligen Genuß ihrer Freiheit. Die angegebenen neunzehn Jahre finden sich auf dieser Münze mit ΞIB. angezeigt, wenn wir den Inhalt dieser Zahl theilen; denn Ξ oder Z ist sieben, und IB zwölf; ungetheilt sollte sie IΘ geschrieben sein. Ich bin der Meinung, daß die Segestaner die Zeit von dem Entsatze an bis zur Eroberung von Sicilien, in welcher ihnen ihre alte Freiheit wider Vermuthen bestätigt worden, auf dieser Münze haben erhalten wollen, und daß sie damals den Namen Egesta in Segesta verändert.

In gedachter Wiederherstellung der Künste in Griechenland haben sich Antheus, Callistratus, Athenäus, Polycles, der Meister des schönen Hermaphrodits, Metrodorus, der Maler und Philosoph, und einige andere bekannt gemacht; der schöne Hermaphrodit in der Villa Borghese könnte für jenen gehalten werden; ein anderer ist in der großherzoglichen Galerie zu Florenz, und der dritte liegt in den Gewölben gedachter Villa. Apollonius, des Nestors Sohn, von Athen, ist auch vermuthlich aus dieser Zeit; denn nach der Form der Buchstaben seines Namens an dem sogenannten Torso im Belvedere muß er einige Zeit nach Alexander dem Großen gelebt haben[6]).

---

[1]) Ibid. c. 36.
[2]) Polyb. L. 1. p. 14. C.
[3]) Liv. L. 19. c. 63.
[4]) conf. Sigon. de antiqu. iur. provinc. Ital. L. 1. c. 3. p. 266.
[5]) conf. Mazocchi in Comment. Tab. Heracl.
[6]) Das griechische O (Ω) in dem Namen des Künstlers hat die Form ω, welche zuerst auf Münzen der syrischen Könige vorkommt; also nicht so neu ist, als es Montfaucon und viele andere glauben. Neben gedachten Münzen ist das älteste Werk einer bestimmten Zeit, auf welchem das Omega in dieser Form vorkommt, eine schöne große gereifte Vase

Auf das äußerste gemißhandelt und verstümmelt, und ohne Kopf, Arme und Beine, wie diese Statue ist, zeigt sie sich noch jetzt denen, welche in die Geheimnisse der Kunst hinein zu schauen vermögend sind, in einem Glanze von ihrer ehemaligen Schönheit. Dieser Künstler hat ein hohes Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers, und eine Natur männlich vollkommener Jahre, wenn dieselbe bis auf den Grad göttlicher Genügsamkeit erhöht wäre, in diesem Hercules gebildet, welcher hier erscheint, wie er sich von den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereinigt und die Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt hat[1]). Denn er ist ohne Bedürfniß menschlicher Nahrung und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte vorgestellt. Es sind keine Adern sichtbar und der Unterleib ist nur gemacht zu genießen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne erfüllt zu sein. Er hat, wie die Stellung des übrigen Restes urtheilen läßt, mit gestütztem und aufwärts gerichtetem Haupte gesessen, welches mit einer frohen Ueberdenkung seiner vollbrachten großen Thaten wird beschäftigt gewesen sein; wie selbst der Rücken, welcher gleichsam in hohen Betrachtungen gekrümmt ist, anzudeuten scheint[2]). Die mächtig erhabene Brust bildet uns diejenige, auf welcher der Riese Geryon erdrückt worden, und in der Länge und Stärke der Schenkel finden wir den unermüdeten Held, welcher den Hirsch mit ehernen Füßen verfolgte und erreichte, und durch unzählige Länder bis an die Grenzen der Welt gezogen ist. Der Künstler bewundere in den Umrissen dieses Körpers die immerwährende Ausfließung einer Form in die andere und die schwebenden Züge, die nach Art der Wellen sich heben und senken und in einander verschlungen werden; er wird finden, daß sich Niemand im Nachzeichnen der Richtigkeit versichern kann, indem der Schwung, dessen Richtung man nachzugehen glaubt, sich unvermerkt ablenkt, und durch einen andern Gang, welchen er

---

von Erz im Campidoglio, welcher nach der Inschrift auf dem Rande derselben, König Mithradates Eupator in Pontus, der berühmte Krieger, in ein Gymnasium geschenkt hatte, welches von ihm den Namen Eupooristä führte. Diese Vase wurde zu unsern Zeiten zu Porto d'Anzio (ehemals Antium), als man den Hafen daselbst räumte, gefunden. Auf derselben stehen, außer der Inschrift in großen punktirten Buchstaben, die Worte *ευφα διασωζε* (Auf der Zeichnung, welche man dem Pococke nach England schickte, sind diese Worte ebenfalls von Jemanden abgeschrieben, welcher dieselben nicht verstanden. Auch die Vase hat die Runde eines halben Zirkels, die auf das zierlichste elliptisch ist. v. Pococke's Descr. of the East. Vol. 2. p. 207. pl. XCII), welche bisher nicht verstanden worden sind, und vermuthlich heißen *εὐφάλαρον διάσωζε*, „bewahre es rein und glänzend." Es ist ein Wort, welches von glänzendem Pferdegeschirre gebraucht wird (Hesych. in *φάλαρα, ἐυφάλαρος*.). Die Schrift ist in griechischen Cursivbuchstaben, deren wir uns jetzt bedienen, und ist die alleräIteste Spur von denselben, und vielleicht noch älter, als der in solchen Buchstaben geschriebene Vers des Euripides, welcher auf der Mauer eines Hauses im alten Herculano stand (Pitt. d'Ercol. Tom. 2. p. 34):

ὡς ἐν σοφὸν βούλευμα τὰς πολλὰς χεῖρας νικᾷ.

[1]) So malte ihn Artemon. Plin. 35. c. 40.

[2]) Es kann kein spinnender Hercules sein, und ich entsinne mich nicht, wo Jemand will gefunden haben, daß Raphael in demselben diese Stellung gesehen (Batteux Cours de bell. lettr. T. 1. p. 66.).

nimmt, das Auge und die Hand irre macht. Die Gebeine scheinen mit einer fettichen Haut überzogen, die Muskeln sind feist ohne Ueberfluß, und eine so abgewogene Fleischigkeit findet sich in keinem andern Bilde; ja man könnte sagen, daß dieser Hercules einer höhern Zeit der Kunst näher kommt, als selbst der Apollo[1]). Es befinden sich in der prächtigen Sammlung der Zeichnungen des Herrn Cardinals Alex. Albani die Studia der größten Künstler nach diesem Torso, aber es sind dieselben alle gegen das Original wie ein schwach zurückgeworfenes Licht. Apollonius, der Künstler dieses Werks, ist bei den Scribenten nicht bekannt; es irrt auch Dübos, wenn er vorgiebt[2]), daß Plinius mit Vorzüglichkeit von der Statue des Farnesischen Hercules rede; er gedenkt weder derselben, noch des Glycon, welcher sie gemacht.

Der Torso des Hercules scheint eines der letzten vollkommenen Werke zu sein, welche die Kunst in Griechenland vor dem Verluste der Freiheit hervorgebracht hat. Denn nachdem Griechenland zu einer römischen Provinz gemacht war, findet sich bis auf die Zeit der römischen Triumvirate keine Meldung eines berühmten Künstlers dieser Nation. Die Griechen aber verloren die Freiheit einige vierzig Jahre darauf, nachdem sie vom Quintus Flaminius für freie Leute erklärt waren, und die Unruhen, welche die Häupter des achäischen Bundes erregten, noch mehr aber die Eifersucht der Römer über diesen Bund, waren die Ursachen davon. Die Römer waren nach dem Siege über den König Perseus in Macedonien Herren von diesem Reiche geworden und hatten sich vor besagtem Bündnisse der Griechen, so wie diese vor der Macht der ihnen gefährlichen

---

1) Gewisse Vergehungen der Scribenten verdienen kaum bemerkt zu werden, wie diejenige ist, welche Le Comte macht (Cabinet, T. I. p. 20.), bei welchem der Bildhauer des Torso Herodotus von Sicyon heißt. Pausanias gedenkt eines Herodotus von Glynthus, aber Niemand kennt einen Bildhauer dieses Namens von Sicyon. Der Trunk einer weiblichen Figur in Rom, welche nach besagtem Scribenten Vorgeben alle anderen Statuen an Schönheit übertreffen soll und für ein Werk eben desselben Künstlers gehalten worden, ist mir nicht bekannt. Ein anderer sagt (Demontios. del Sculpt. antiqu. p. 12.), dieser Apollonius sei auch der Meister von der Dirce, dem Zethus und Amphion; dieser aber war von Rhodus und jener von Athen. Es war noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts in dem Palaste Massimi zu Rom ein Trunk eines Hercules, andere sagen eines Aesculapius von eben dem Künstler, wie die Inschrift desselben anzeigt. In den Handschriften des Pirro Ligorio in der königl. Farnesischen Bibliothek, auf Capo di Monte, zu Neapel, T. 10. p. 224., finde ich, daß dieses Stück in den Bädern des Agrippa gefunden worden, und daß der berühmte Baumeister Sangallo der Besitzer desselben gewesen sei. Es muß ein geschätztes Werk gewesen sein, weil Kaiser Trajanus Decius, welcher es dahin setzen lassen, die Versetzung dieser Statue in einer besondern Inschrift an derselben hat wollen bekannt machen, wie eben dieser Scribent berichtet. Wohin der Sturz dieser Statue gekommen, habe ich nicht erfahren können. Auf eben die Art standen an einem Hercules zu Rom drei verschiedene Inschriften: des Lucius Lucullus, welcher ihn nach Rom gebracht, seines Sohns, welcher die Statue bei den Kostris aufgestellt, und die dritte des Aedilis T. Septimius. Plin. L. 34. c. 19.

2) Refl. sur la Poesie et sur la Peint. T. 1. p. 360.

Nachbarn, beständig zu fürchten. Da nun die Römer durch den Metellus vergebens gesucht hatten, in ein gutes Vernehmen mit den Griechen zu treten, wie uns die römischen Geschichtschreiber berichten, so kam endlich Lucius Mummius, schlug die Griechen bei Corinth und nahm diese Stadt, als das Haupt des achäischen Bundes, ein und zerstörte dieselbe. Dieses geschah in der hundert und sechsundfunfzigsten Olympias[1]), in eben dem Jahre, da Carthago erobert wurde. Durch die Plünderung von Corinth kamen die ersten Werke der Kunst aus Griechenland selbst nach Rom, und Mummius machte durch dieselben seinen Einzug prächtig und merkwürdig; Plinius glaubt[2]), der berühmte Bacchus des Aristides sei das erste Gemälde, welches damals aus Griechenland nach Rom gebracht worden. Die ältesten und hölzernen Statuen blieben in der zerstörten Stadt; unter diesen war ein vergoldeter Bacchus, dessen Gesicht roth angestrichen war[3]); ein Bellerophon von Holz, mit den äußersten Theilen von Marmor[4]); ingleichen ein Hercules von Holz, welchen man für ein Werk des Dädalus hielt[5]). Was im Uebrigen den Römern von einigem Werthe schien, wurde fortgeführt, sogar die Gefäße von Erz, welche innerhalb der Sitze des Theaters standen, um den Ton zu verstärken[6]).

Fabretti scheint geneigt zu sein zu glauben[7]), daß zwei Statuen im Hause Carpegna zu Rom, aus welchen man durch fremde aufgesetzte Köpfe einen Marcus Aurelius und einen Septimius Severus gemacht, unter denjenigen Statuen gewesen, welche Mummius aus Griechenland brachte, weil auf ihrer beiden Base M. MVMMIVS COS. stand, ungeachtet jener Lucius hieß; die aber die Kunst verstehen, finden an denselben eine Arbeit viel niedriger Zeiten. Jene Basen sind vermuthlich verloren gegangen, da man neue Füße mit neuen Basen, ohne Inschrift, aus einem Stücke gemacht und ergänzt hat.

Gegen die Menge von Statuen und Gemälden, mit welchen alle Städte und Orte in Griechenland angefüllt waren, wäre dieser Raub endlich zu verschmerzen gewesen; allein den Griechen muß der Muth gefallen sein, auf öffentliche Werke der Kunst Kosten zu verwenden, da dieselben von diesen Zeiten an den Begierden ihrer Ueberwinder ausgesetzt waren; und in der That wurde Griechenland nunmehr ein beständiger Raub der Römer. Marcus Scaurus nahm, als Aedilis, der Stadt Sicyon alle ihre Gemälde aus Tempeln und öffentlichen Gebäuden wegen rückständiger Schulden an Rom, und sie dienten ihm zur Auszierung seines prächtigen Theaters, welches er auf einige Tage bauen ließ[8]). Aus Ambracia, der Residenz der Könige in Epirus, wurden alle Statuen nach Rom geführt[9]), unter welchen die neun Musen waren, die in den Tempel

[1]) Plin. L. 33. c. 3.
[2]) L. 35. c. 8.
[3]) Pausan. L. 2. p. 115. l. 24.
[4]) Pausan. L. 2. p. 119. l. 32.
[5]) Ibid. p. 121. l. 3.
[6]) Vitruv. L. 5 c. 5.
[7]) Inscr. L. 5. p. 400. n. 293. conf. Buonarroti Oss. sopr. alc. Medagl. p. 264.
[8]) Plin. L. 35. c. 40. conf. L. 36. c. 24.
[9]) Excerpt. Polyb. legat. p. 828.

des Hercules Musarum gesetzt wurden[1]); und man schickte sogar Gemälde mit sammt der Mauer außer Griechenland, wie Muräna und Varro während ihres Aedilats mit Gemälden zu Sparta thaten[2]). Mit einer Atalanta und Helena zu Lanuvium im Latio wollte man dergleichen Versetzung unter dem Caligula nicht wagen[3]). Man kann sich also vorstellen, daß die Künstler, sonderlich Bildhauer und Baumeister, wenig Gelegenheit gehabt haben, sich zu zeigen. Unterdessen wurden, wie es scheint, noch alle Zeit den Siegern in den olympischen Spielen zu Elis Statuen aufgerichtet, und der letzte, von welchem sich Nachricht findet, hieß Mnesibulus, welcher in der zweihundert und fünfunddreißigsten Olympias, zu Anfang der Regierung Kaisers Marcus Aurelius, den Sieg erhielt[4]).

Was von Tempeln, Gebäuden und Statuen in Griechenland gemacht wurde, geschah mehrentheils auf Kosten einiger Könige in Syrien, Aegypten und anderer. Der Königin Laodice, Königs Seleucus Tochter und des Perseus Gemahlin, wurde zu Delos eine Statue gesetzt, für ihre Freigebigkeit gegen die Einwohner und gegen den Tempel des Apollo auf dieser Insel. Die Base, auf welcher die Inschrift ist, die dieses anzeigt, befindet sich unter den arundellischen Marmorn[5]). Antiochus IV. in Syrien ließ verschiedene Statuen um den Altar des Apollo gedachten Tempels setzen[6]).

Daß Antiochus Epiphanes, König in Syrien, einen römischen Baumeister, Cossutius, von Rom nach Athen kommen ließ, den Tempel des olympischen Jupiters, welcher seit des Pisistratus Zeit unvollendet geblieben war, auszubauen[7]), könnte ein Beweis scheinen von der Seltenheit geschickter Leute in dem ehemaligen Sitze der Kunst; es kann aber auch aus Gefälligkeit und Schmeichelei gegen die Römer geschehen sein. In eben der Absicht scheint König Ariobarzanes Philopator II. in Cappadocien, zwei römische Baumeister, den Cajus Stallius und dessen Bruder Marcus, nebst einem Griechen, Menalippus, genommen zu haben, da er den Atheniensern das Odeum wieder aufbauen ließ, welches Aristion, des Mithradates Feldherr, in der Belagerung des Sylla zum Theil hatte niederreißen lassen[8]).

In Asien und an dem Hofe der Könige in Syrien erging es der griechischen Kunst, wie wenn ein Licht, ehe es aus Mangel der Nahrung verlöscht, vorher in eine helle Flamme auflodert und alsdann verschwindet.

---

1) Plin. L. 35. c. 36. n. 4.
2) Plin. L. 35. c. 49.
3) Plin. L. 35. c. 6. Eben dieses hat man mit den Gemälden der St. Peterskirche zu Rom vorgenommen, welche, nachdem sie vorher in Musaico gearbeitet worden, mit der Mauer von Quaderstücken, auf welche sie gemalt sind, ausgesägt, weggenommen, und in die Kirche der Cartheuser ohne allen Schaden versetzt worden sind. Die etrurischen Gemälde in dem Tempel der Ceres wurden ebenfalls mit der Mauer versetzt. Plin. L. 35. c. 45.
4) Pausan. L. 10. p. 886.
5) n. 29. p. 26. edit. Maittaire.
6) Chishul. Inscr. Sig.
7) Vitruv. Praef. L. 7.
8) Explic. d'une Inscr. sur le retabl. de l'Odeum, p. 189.

Antiochus IV., der jüngere Sohn Antiochus des Großen, welcher seinem ältern Bruder Seleucus IV. in der Regierung folgte, liebte die Ruhe und suchte seine Tage wollüstig zu genießen; die Kunst und die Unterredung mit den Künstlern war seine vornehmste Beschäftigung; er ließ nicht allein für sich, sondern auch für die Griechen arbeiten. In dem Tempel des Jupiters zu Antiochia, welcher ohne Decke geblieben war, ließ er dieselbe vergoldet machen und alle Mauern inwendig mit vergoldeten Blechen belegen[1]), und in demselben ließ er eine Statue der Gottheit, in der Größe des olympischen Jupiters des Phidias, setzen[2]). Den Tempel des olympischen Jupiters zu Athen, der einzige, welcher, wie die Alten sagen, der Größe des Jupiters anständig war, ließ er prächtig ausbauen, und den Tempel des Apollo zu Delos ließ er mit einer Menge Altäre und Statuen auszieren; der Stadt Tegea bauete er ein prächtiges Theater von Marmor[3]). Mit dieses Königs Tode scheint auch die Kunst der Griechen in Syrien ausgestorben zu sein; denn da den syrischen Königen nach der Schlacht bei Magnesia das Gebirge Taurus zur Grenze gesetzt war, und sie sich alles dessen, was sie in Phrygien und in dem Jonischen Asien besessen hatten, begeben mußten, so war dadurch die Gemeinschaft mit den Griechen gleichsam abgeschnitten, und jenseit des Gebirges war nicht das Land, wo sich eine Schule griechischer Künstler erhalten konnte. Nach gedachtem Siege über dieses Königs Vater brachte Lucius Scipio eine unglaubliche Menge Statuen nach Rom, und dieses geschah in der hundert und siebenundvierzigsten Olympias. Wenn es wahr ist, was Fulvius Ursinus sagt und wissen konnte, daß der schöne Kopf des Bruders dieses Scipio, des ältern Africanus, von Basalt, im Palaste Rospigliosi zu Liternum, unweit Cuma, gefunden worden, wo dieser große Mann sein Leben beschlossen hat, so wäre dieser Kopf ein Denkmal aus dieser Zeit[4]). Statuen desselben, welche ein neuer römischer Dichter kühnlich anführt[5]), finden sich nicht vom Scipio. Die Münzen der Nachfolger des kunstliebenden Königs in Syrien zeugen von dem Falle derselben, und eine silberne Münze Königs Philippus, des dreiundzwanzigsten vom Seleucus an gerechnet, giebt einen deutlichen Beweis, daß die Kunst sich von dem Hofe dieser Könige weggezogen hatte. Sowohl der Kopf dieses Prinzen, als der sitzende Jupiter auf der Rückseite, scheinen kaum von Griechen gemacht zu sein. Ueberhaupt sind die Münzen fast aller Seleucider

---

[1]) Livius L. 14. c. 25.
[2]) Ammian. L. 22. c. 13.
[3]) Livius L. 41. c. 25.
[4]) Dieser Kopf war ehemals in dem berühmten Hause Cesi, und das Haus Rospigliosi mußte denselben, da der letzte aus jenem Hause starb, für eine Schuldforderung von 3000 Scudi annehmen. Auf dem Kopfe zur Rechten sieht man eine Wunde, als einen Kreuzschnitt, angezeigt, und eben dieses Zeichen findet sich an drei ähnlichen Köpfen in Marmor; der eine ist im Palaste Barberini, der andere im Campidoglio, und der dritte in der Villa Albani. Ein anderer Kopf, welcher wegen der Aehnlichkeit den Namen Scipio führt, befindet sich in den Zimmern der Conservatori im Campidoglio, und wurde von Papst Clemens IX. dahin geschenkt, welcher denselben mit 800 Scudi erstand; dieser Kopf hat gedachte Wunde nicht.
[5]) Concorso dell' Acad. di S. Luca, a. 1750. p. 43.

schlechter, als der geringsten griechischen Städte geprägt, und auf Münzen der parthischen Könige mit einer griechischen und zum Theil zierlichen Schrift erscheint schon die Barbarei in der Zeichnung und in dem Gepräge. Gleichwohl sind dieselben ohne Zweifel von griechischen Meistern gemacht; denn die parthischen Könige wollten das Ansehen haben, große Freunde der Griechen zu heißen, und setzten diesen Titel sogar auf ihre Münzen[1]).

In Kleinasien blieben die Könige in Bithynien und zu Pergamus große Beförderer der griechischen Kunst, nachdem dieselbe bereits in Syrien gefallen war; Attalus und Eumenes, dessen Bruder, suchten sich die Griechen durch große Freigebigkeiten zu verbinden, und jenem errichtete die Stadt Sicyon aus Dankbarkeit eine colossalische Statue, neben einem Apollo, auf dem öffentlichen Platze der Stadt[2]). Dieser hatte sich in Griechenland dermaßen beliebt gemacht, daß ihm die mehrsten peloponnesischen Städte Säulen aufrichteten[3]). Zu Pergamus ließen diese Könige eine große Bibliothek anlegen; es wurden aber auch von den Gelehrten an diesem Hofe untergeschobene Schriften unter dem falschen Namen älterer Scribenten geschmiedet, und die Gelehrten in Alexandrien stritten mit jenen um den Vorzug in diesem Betruge[4]). Man sollte beinahe hieraus schließen, daß auch in der Kunst mehr Copien, als eigene ursprüngliche Werke, hervorgebracht worden.

In Aegypten hatte die Kunst und Gelehrsamkeit unter den drei ersten Ptolemäern geblüht, und sie waren besorgt, auch die Werke der ägyptischen Kunst zu erhalten. Ptolemäus Evergetes soll nach seinem Siege wider den König in Syrien Antiochus Theos zweitausend fünfhundert Statuen nach Aegypten gebracht haben, unter welchen viele waren, welche Cambyses aus Aegypten weggeführt hatte[5]). Die hundert Baumeister, welche dessen Sohn und Nachfolger Philopator, nebst unglaublichen Geschenken, der Stadt Rhodus, die durch ein Erdbeben sehr gelitten hatte, zusandte[6]), können von der Menge der Künstler an diesem Hofe zeugen. Aber die Nachfolger des Evergetes waren alle, den einzigen Philometor ausgenommen, unwürdige Prinzen, und wütheten wider ihr Reich und wider ihr eigenes Geblüt, und Aegypten gerieth in die äußerste Verwirrung. Theben wurde unter dem Lathyrus, dem fünften Könige nach dem Epiphanes, beinahe zerstört und seiner Herrlichkeit beraubt, und dieses war der Anfang der Vernichtung so vieler Denkmale der ägyptischen Kunst.

Die griechischen Künste hatten sich, wiewohl sie von ihrem ersten Glanze in diesem Reiche sehr abgefallen, dennoch bis unter dem Vater letztgedachten Königs, dem Ptolemäus Physcon, dem siebenten Könige in Aegypten, erhalten. Unter diesem Tyrannen aber verließen fast alle Gelehrte und Künstler Aegypten, in der grausamen Verfolgung, welche er

---

[1]) Spanhem. de praest. Num. Tom. I. p. 467.
[2]) Excerpt. Polyb. L. 17. p. 97.
[3]) Ibid. L. 27. p. 131. 133.
[4]) Galen. in Hippocrat. de natura hominis, p. 7. l. 24.
[5]) Monum. Adulit. ap. Chishul. Inscr. Sig. p. 79. 80. S. Hieronym. Comment. in Dan. c. 11. v. 8. p. 706.
[6]) Polyb. L. 5. p. 429. E.

nach seiner Rückkunft ins Reich, aus welchem er geflüchtet war, wider die Stadt Alexandrien ausübte und begaben sich nach Griechenland [1]). Mit dieser Grausamkeit machte er das zweite Jahr seiner Regierung, welches in die hundert und achtundfunfzigste Olympias fällt, merkwürdig. Bei dem allen fehlte es zu Cäsars Zeiten und nachher nicht an Männern, welche zu Alexandria die Weltweisheit mit großem Zulaufe lehrten [2]).

Die Kunst fing also von neuem an, ihren Sitz in Griechenland zu nehmen und zu blühen; denn die Römer selbst wurden Beförderer derselben unter den Griechen und ließen in Athen Statuen für ihre Lusthäuser arbeiten, wie wir vom Cicero wissen, dem Atticus dieselben für sein Tusculanum besorgte, unter welchen Hermen von pentelischem Marmor mit Köpfen von Erz waren [3]); die eingeführte Pracht in Rom war eine Quelle zum Unterhalte der Künstler auch in den Provinzen. Denn sogar die Gesetze verstatteten den Proconsuls und Prätors, ihrem Namen zu Ehren, ja ihnen selbst geweihte Tempel in den Ländern ihrer Statthalterschaft erbauen zu lassen [4]), wozu die dem Scheine nach bei ihrer Freiheit geschützten Griechen die Kosten aufbringen mußten. Pompejus hatte Tempel in allen Provinzen. Dieser Mißbrauch nahm noch mehr überhand unter den Kaisern, und Herodes bauete zu Cäsarea dem Augustus einen Tempel, in welchem dessen Statue in der Größe und Aehnlichkeit des olympischen Jupiters stand, nebst der Statue der Göttin Roma, die wie die Juno zu Argos gebildet war [5]). Appius baute auf seine Kosten einen Porticus zu Eleusis [6]).

Durch die aus Aegypten geflüchteten Künstler scheint der sogenannte ägyptische Stil in der griechischen Kunst, über welchen ich in dem ersten Theile dieser Schrift eine Muthmaßung gewagt habe, eingeführt zu sein;

---

[1]) Athen. Deipn. L. 5. c. 25. p. 184. Iustin. L. 38. c. 8. Vaillant, welcher den Athenäus nicht recht verstanden, giebt diesem verächtlichen Könige das Lob (Hist. Ptolem. p. 111.), daß er gelehrte und geschickte Leute besonders geehrt, und daß unter ihm alle Künste und Wissenschaften einen neuen Glanz bekommen; Athenäus aber sagt nicht, daß die Erneuerung der Wissenschaften in Aegypten, sondern daß sie in Griechenland geschehen. Die Verfasser der allgemeinen Weltgeschichte in England, welche dem Vaillant, wie sonst häufig neuern Ausschreibern, gefolgt sind, wie aus der unrichtig angeführten Stelle des Athenäus, so wie sie dieselbe bei jenen gefunden, zu schließen ist, können daher nicht reimen (Hist. Vniv. T. 6. p. 474. traduct. Franç.), daß dieser Prinz, welcher verursacht, daß die Künstler und Gelehrten aus dem Lande gegangen, zu gleicher Zeit ein Freund und Beschützer derselben sein sollen. Sie führen zugleich den H. Epiphanius von Maaßen und Gewichten an, vielleicht wegen des Beinamens *φιλολόγος*, den man diesem Könige beilegte, weiter aber meldet er kein Wort. Athenäus sagt auch nicht, daß Physcon, wie Vaillant vorgiebt, aus allen Theilen der Welt Bücher aufsuchen lassen; er gedenkt nur der vierundzwanzig Bücher Commentariorum, in welchen dieser König Nachricht gegeben, daß er keine Pfauen gegessen habe.

[2]) Appian. Bel. civ. L. 2. p. 239. l. 31.

[3]) ad Attic. L. 1. ep. 4. 6. 8. 9.

[4]) Mangault Diss. sur les honneurs rendues aux Gouverneurs etc. p. 253.

[5]) Ioseph. de Bell. Iud. L. 1. c. 21. §. 7. p. 107.

[6]) Cic. ad Attic. L. 6. ep. 1.

die Stadt Alexandria rühmte sich, daß von ihr die Künste ausgegangen und von neuem zu den Griechen und zu andern Völkern gekommen seien[1]). Syracus aber muß beständig fort sehr vorzügliche Künstler, auch nach der Eroberung, gehabt haben, weil Verres, welcher die schönsten Werke an allen Orten aufsuchte, vornehmlich zu Syracus an Vasen arbeiten ließ; er hatte in dem alten Palaste der Könige eine Werkstatt angelegt, wo acht ganze Monate alle Künstler, theils Vasen zu zeichnen, theils sie zu gießen und zu schnitzen, beschäftigt waren; und es wurde nicht anders, als in Gold gearbeitet.

Die Ruhe, welche die Künste einige Jahre in Griechenland genossen hatten, wurde von neuem in dem mithridatischen Kriege gestört, in welchem die Athenienser die Partei des Königs in Pontus wider die Römer ergriffen. Diese Stadt hatte von den großen Inseln im ägeischen Meere, welche sie ehemals beherrschte, nur allein die einzige kleine Insel Delos übrig behalten; aber auch diese hatten die Athenienser kurz zuvor verloren, und Archelaus, des Mithridates Feldherr, machte ihnen dieselbe von neuem unterwürfig[2]). Athen war durch Parteien zerrüttet, und damals hatte sich Aristion, ein epicurischer Philosoph, zum Herrn aufgeworfen und behauptete sich in der angemaßten Gewalt durch die auswärtige Macht, von welcher er unterstützt alle römischgesinnten Bürger ermorden ließ[3]). Da nun zu Anfang besagten Krieges Archelaus vom Sylla in Athen belagert wurde, gerieth die Stadt in die äußerste Noth; der Mangel an Lebensmitteln war so groß, daß man endlich Felle und Häute der Thiere fraß; ja man fand sogar nach der Uebergabe Menschenfleisch[4]). Sylla ließ den ganzen piréäischen Hafen, nebst dem Arsenale und allen andern öffentlichen Gebäuden zum Seewesen, gänzlich zerstören; Athen war, wie die Alten sagen, wie ein hingeworfener todter Körper gegen das vorige Athen zu vergleichen. Sylla nahm aus dem Tempel des olympischen Jupiters sogar die Säulen weg[5]), und ließ dieselben, nebst der Bibliothek des Apellion, nach Rom führen[6]); es werden auch ohne Zweifel viele Statuen fortgeführt sein, da er aus Alalcomene eine Pallas nach Rom schickte[7]). Das Unglück dieser Stadt setzte alle Griechen in Furcht und Schrecken, und dieses war auch die Absicht des Sylla. Es geschah damals in Griechenland, was noch niemals geschehen war, daß, außer dem Laufe der Pferde, keines von andern feierlichen olympischen Spielen zu Elis gehalten wurde[8]); denn diese wurden damals von dem Sylla nach Rom verlegt. Es war die hundert und fünfundsiebenzigste Olympias. Leander Alberti redet von der obersten Hälfte einer Statue des Sylla, welche zu Casoli in der Diöces von Volterra in Toscana war[9]).

In den übrigen Gegenden von Griechenland waren allenthalben traurige

---

[1]) Athen. Deipn. l. c.
[2]) Appian. Mithrad. p. 153. lin. ult.
[3]) Appian. Mithrad. p. 124. l. 5.
[4]) Ibid. p. 127. l. 27. 39.
[5]) Plin. L. 36. c. 5.
[6]) Strab. L. 13. p. 907. l. 10.
[7]) Pausan. L. 9. p. 777.
[8]) Appian. Bell. civ. L. 1. p. 198. l. 33.
[9]) Descr. d'Ital. p. 51. a.

Spuren der Verstörung. Theben, die berühmte Stadt, die sich nach ihrer Verheerung durch den Alexander wieder erholt hatte, war, außer einigen Tempeln in der ehemaligen Burg, wüste und öde[1]). Sparta, welches noch in dem Kriege zwischen Pompejus und Cäsar seine Könige hatte[2]), und das Land umher war von Einwohnern entblößt[3]); und von Mycene war nur noch der Name übrig[4]). Drei der berühmtesten und reichsten Tempel der Griechen, des Apollo zu Delphos, des Aesculapius zu Epidaurus und des Jupiters zu Elis wurden von dem Sylla ausgeplündert[5]).

Groß-Griechenland und Sicilien waren um diese Zeit in eben so klägliche Umstände gesetzt. Von so vielen mächtigen und berühmten Städten war zu Anfang der römischen Monarchie nur Taranto und Brundusium in einigem Flor[6]). Die Einwohner zu Croton, deren Mauern zwölf Milien im Umkreise hatten, welche sich über eine Million erstreckten, waren in dem zweiten punischen Kriege auf zwanzigtausend herunter gebracht[7]). Kurz vor dem Kriege mit dem Könige Perseus in Macedonien, ließ der Censor Quintus Fulvius Flaccus den berühmten Tempel der Juno Lacinia, unweit gedachter Stadt, abdecken und führte die Ziegel desselben, welche von Marmor waren, nach Rom, um den Tempel der Fortuna Equestris mit denselben zu belegen[8]). Er mußte dieselben aber, da es in Rom kund wurde, woher er sie genommen, wieder zurückschaffen.

In Sicilien sah man damals von dem Vorgebirge Lilybäum an bis an das Vorgebirge Pachynum, von einem Ende der Insel zum andern, nur Trümmer der ehemaligen blühenden Städte[9]); Syracus aber wurde noch jetzt für die schönste griechische Stadt gehalten, und da Marcellus in der Eroberung dieselbe von einem erhabenen Orte übersah, konnte er sich der Freudenthränen nicht enthalten[10]). Es fing sogar die griechische Sprache an in den griechischen Städten in Italien aus dem Gebrauche zu kommen; denn Livius berichtet[11]), daß kurz vor dem Kriege mit dem Könige Perseus, das ist, im fünfhundert und zweiundsiebenzigsten Jahre der Stadt Rom, der römische Senat der Stadt Cuma die Erlaubniß gegeben, in öffentlichen Geschäften sich der römischen Sprache zu bedienen und die Waaren in Latein zum Verkauf ausrufen zu lassen; welches ich vielmehr für ein Gebot, als für eine Erlaubniß halte.

IV. Von der griechischen Kunst unter den Römern und den römischen Kaisern.

Der abermalige Fall des Flors der Kunst in Griechenland schließt indessen dieselbe in einigen einzelnen Künstlern nicht aus. Denn zu Julius

---

[1]) Pausan. L. 9. p. 727. l. 9.
[2]) Appian. Bell. civ. L. 2. p. 232. l. 39.
[3]) Strab. L. 8. p. 557. l. 19.
[4]) Ibid. p. 579. l. 5.
[5]) Excerpt. Diodor. p. 406.
[6]) Strab. L. 6. p. 430. l. 8.
[7]) Liv. L. 23. c. 30.
[8]) Idem L. 42. c. 3.
[9]) Strab. L. 6. p. 417. l. 23.
[10]) Livius L. 25. c. 24.
[11]) L. 40. c. 42.

Cäsars Zeiten machte sich in der Bildhauerei Strongylion berühmt[1]), der Meister der Amazone mit den schönen Beinen zubenamt, welche Nero allenthalben mit sich führte; er machte auch die Statue des jungen Menschen, welchen Brutus liebte. In der Malerei war es Timomachus, dessen Gemälde Ajax und Medea vom Cäsar mit achtzig Talenten bezahlt und in dem von ihm erbauten Tempel der Venus aufgehängt wurden[2]). Vor demselben stand des Cäsars Statue zu Pferde, und es scheint aus einer Stelle des Statius[3]), daß das Pferd von der Hand des berühmten Lysippus gewesen und also aus Griechenland weggeführt worden. Es blühte Arcesilaus[4]), der Freund des Lucullus, dessen Modelle von andern Künstlern theurer, als anderer Meister geendigte Werke bezahlt wurden; er arbeitete eine Venus für den Cäsar, die ihm, ehe er die letzte Hand an dieselbe gelegt hatte, aus den Händen genommen und in Rom aufgestellt wurde. Ferner sind Pasiteles, Posidonius, Ladus und Zopyrus bekannt. Eine große und schöne Statue des Neptunus, welche vor wenig Jahren, nebst einer sogenannten Juno, zu Corinth in Griechenland gefunden worden und sich jetzt in Rom zum Verkauf befindet, ist entweder zu Julius Cäsars Zeiten, oder doch nicht lange hernach, gemacht worden. Es schickte derselbe eine Colonie nach Corinth und ließ die Stadt wiederum aus ihren Trümmern aufbauen. Der Stil der Arbeit deutet auch etwa auf diese Zeit, und aus demselben, noch mehr aus einer griechischen Inschrift auf dem Kopfe eines Delphins zu den Füßen der Statue, ist erweislich, daß sie nicht vor der Zerstörung der Stadt gemacht sei. Es zeigt die Inschrift an, daß die Statue vom Publius Licinius Priscus, einem Priester des Neptuns, gesetzt worden. Es ist dieselbe folgende:

Π. ΛΙΚΙΝΙΟϹ
ΠΡΕΙϹΚΟϹ
ΙΕΡΕΥϹ . . .

Der Name der Person, welche eine Statue machen ließ, war zuweilen, nebst dem Namen des Künstlers, an dieselbe gesetzt[5]). Pausanias meldet[6]), daß Jemand aus Corinth nach Wiederherstellung der Stadt eine Statue Alexanders des Großen in Gestalt eines Jupiters, zu Elis neben dem Tempel des Jupiters, aufrichten ließ.

Es finden sich in verschiedenen Museis Köpfe, welche den Namen Cäsar führen, und kein einziger gleicht völlig den Köpfen auf dessen Münzen; es will daher der erfahrenste Kenner der Alterthümer, der erhabenste Cardinal Alex. Albani, zweifeln, ob sich wahrhafte Köpfe des Cäsars erhalten haben. Ein große Thorheit aber ist es in allen Fällen, vorzugeben, daß ein Busto in dem Museo des Cardinals Polignac als ein einziges Stück anzusehen sei und nach dem Leben gearbeitet worden[7]). Bei dieser Gelegenheit merke ich von den zehn Statuen eben dieses Musei

[1]) Plin. L. 34. c. 19.
[2]) Idem L. 35. c. 40.
[3]) conf. Nardini Rom. p. 267.
[4]) Plin. L. 35. c. 45.
[5]) conf. Orville Animadu. in Chariton. p. 186.
[6]) L. 5. p. 44. l. 11.
[7]) Cabinet de Polignac.

an, welche letztgedachter Cardinal unweit Frascati ausgraben ließ, daß es nicht bewiesen werden können, daß dieselben ein Gruppo zusammen gemacht, noch viel weniger die Familie des Lycomedes, nebst dem in weiblichen Kleidern versteckten Achilles, vorgestellt. Es wurde von diesen Statuen, da der König in Preußen dieses Museum kaufte, viel Geschrei in Frankreich gemacht, und man gab vor, daß diese allein nicht aus dem Lande gehen sollten; es wurden dieselben über drei Millionen Livres geschätzt, und auch diese mit begriffen, ging das ganze Museum für etwa 36,000 Thaler nach Berlin. Man muß aber wissen, daß alle zehn Statuen ohne Köpfe gefunden worden, welche von jungen Leuten in der französischen Academie zu Rom ganz neu dazu gearbeitet sind, die ihnen, wie gewöhnlich, Modegesichter gegeben; der Kopf des vermeinten Lycomedes war nach einem Portrait des berühmten Herrn von Stosch gemacht. Es verdient angemerkt zu werden, daß eine Römerin im Testamente ihrem Ehemanne auferlegte, dem Cäsar im Capitolio eine Statue von hundert Pfund Gold schwer setzen zu lassen[1]).

Nachdem endlich Rom und das römische Reich ein einziges Oberhaupt und Monarchen erkannte, setzten sich die Künste in dieser Stadt, wie in ihrem Mittelpunkte, und die besten Meister in derselben wandten sich hierher, weil in Griechenland wenig zu thun und zu arbeiten Gelegenheit war. Athen wurde, nebst andern Städten, weil sie es mit dem Antonius gehalten, ihrer vorzüglichen Rechte beraubt[2]); Eretrien und Aegina wurden den Athenienſern abgenommen, und wir finden nicht, daß sie wegen des Tempels, welchen sie dem Augustus gebaut, und wovon das Dorische Portal noch übrig ist[3]), gnädiger angesehen worden. Gegen das Ende seiner Regierung wollten sie sich empören, wurden aber bald zum Gehorsam gebracht.

Augustus, welchen Livius den Erbauer und Wiederhersteller aller Tempel nennt, kaufte schöne Statuen der Götter, welche er auf den Plätzen und sogar auf den Straßen in Rom setzen ließ[4]), und er setzte die Statuen aller großen Römer, die ihr Vaterland emporgebracht hatten, als Triumphirende vorgestellt, in dem Portico seines Fori, und welche schon vorhanden waren, wurden wieder ausgebessert[5]); es war unter denselben auch die Statue des Aeneas mit gerechnet[6]). Es scheint aus einer Inschrift, welche sich in dem Grabmale der Livia gefunden[7]), daß er über diese oder über andere Statuen einen Aufseher bestellt habe.

Die stehende Statue des Augustus im Campidoglio, welche ihn in seiner Jugend vorstellt und mit einem Steuerruder zu den Füßen, als eine Deutung auf die Schlacht bei Actium, ist mittelmäßig. Eine vorgegebene sitzende Statue mit dem Kopfe desselben im Campidoglio hätte gar nicht sollen angeführt werden[8]); die in Büchern gepriesene Livia, oder,

---

[1]) conf. Lips. Elector. L. 1. c. 9.
[2]) Dio Cass. L. 54. c. 7. p. 735. ed. Reimar.
[3]) Le Roy Monum. de la Grece, p. 32.
[4]) Sueton. Aug. c. 57.
[5]) Ibid. c. 31.
[6]) Ovid. Fast. L. 5.
[7]) Gori Columb. Liv. p. 157.
[8]) Mus. Capit. T. 3. tav. 51.

wie andere wollen[1]), Sabina, des Hadrians Gemahlin, in der Villa Mattei, ist als die tragische Muse Melpomene vorgestellt, wie der Cothurnus anzeigt. Maffei[2]) redet von einem Kopfe des Augustus mit einer Corona civica, oder von Eichenlaub, in dem Museo Bevilacqua zu Verona, und er zweifelt, daß sich anderwärts dergleichen Kopf desselben finde; er hätte können Nachricht haben von einem solchen Kopfe des Augustus in der Bibliothek zu St. Marco in Venedig[3]). In der Villa Albani sind drei verschiedene Köpfe des Augustus mit einem Kranze von Eichenlaub und ein schöner colossalischer Kopf der Livia.

Zwei liegende weibliche Statuen, eine im Belvedere, die andere in der Villa Medicis, führen den Namen der Cleopatra, weil man das Armband derselben für eine Schlange angesehen, und stellen etwa schlafende Nymphen oder die Venus vor, wie dieses schon ein Gelehrter der vorigen Zeit eingesehen[4]). Folglich sind es keine Werke, aus welchen von der Kunst unter dem Augustus zu schließen wäre; unterdessen sagt man, es sei Cleopatra in einer ähnlichen Stellung todt gefunden worden[5]). Der Kopf an der erstern hat nichts besonders, und er ist in der That etwas schief; der Kopf an der andern, aus welchem einige ein Wunder der Kunst machen, und ihn mit einem der schönsten Köpfe im Alterthume vergleichen[6]), ist nicht allein ein sehr niedriges Ideal, sondern er ist ungezweifelt neu. In dem Palaste Odescalchi war eine jenen ähnliche Figur, mehr als Lebensgröße, wie die vorigen Statuen, welche, nebst den übrigen Statuen dieses Musei, nach Spanien gegangen ist.

Von geschnittenen Steinen finden sich einige schön gearbeitete Stücke des Dioscorides, der die Köpfe des Augustus, mit welchen dieser zu siegeln pflegte, schnitt[7]). Ein anderer berühmter Künstler im Steinschneiden war Solon, von welchem wir, unter andern Steinen, den vermeinten Kopf des Mäcenas, die berühmte Medusa, einen Diomedes und Cupido haben[8]). Außer diesen bekannt gemachten Steinen ist in dem Stoßischen Museo einer der schönsten Köpfe des Hercules, die jemals in Stein geschnitten sind[9]); und der Verfasser besitzt einen zerbrochenen schönen Carniol, welcher eine Victoria, die einen Ochsen opfert, vorstellte; die Victoria hat sich, nebst dem Namen *ΣΟΛΩΝ*, unbeschädigt erhalten. Das schöne kleine Brustbild des Augustus aus einem Calcedon geschnitten, welches über sechs Zoll eines römischen Palms hoch ist, und ehemals in dem Museo Carpagna war[10]), ist jetzt in der vaticanischen Bibliothek.

Allein wir haben vielleicht noch ein besseres Denkmal eines griechischen Meisters von Augustus Zeit; denn nach aller Wahrscheinlichkeit ist noch eine von den Caryatiden des Diogenes von Athen, welche im Pantheon standen, übrig; sie steht unerkannt in dem Hofe des Palastes

[1]) Maffei Stat. n. 107.
[2]) Verona illustr. P. 3. c. 7. p. 215.
[3]) Zanetti Statue della Libr. di S. Marc.
[4]) Steph. Pigh. in Schotti Itin. Ital. p. 326.
[5]) Galen. ad Pison. de Theriaca, c. 8. p. 941. edit. Charter. Tom. 13.
[6]) Richards Trait. de la Peint. T. 2. p. 206.
[7]) Sueton. Aug. c. 58.
[8]) Stosch. Pier. gr. pl. 62. 61. 64.
[9]) Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 268.
[10]) Buonar. Oss. sopra alc. Med. p. 45.

Farnese. Es ist die Hälfte einer männlichen unbekleideten Figur bis auf das Mittel, ohne Arme; sie trägt auf dem Kopfe eine Art eines Korbes, welcher nicht mit der Figur aus einem Stücke gearbeitet ist; an dem Korbe bemerkt man Spuren von etwas Hervorragendem, und allem Ansehen nach sind es vorgestellte Blätter gewesen, welche denselben bekleidet haben, auf eben die Art, wie ein solcher bewachsener Korb einem Callimachus das Bild zu einem corinthischen Capitäl soll gegeben haben. Diese halbe Figur hat etwa acht römische Palme und der Korb drittehalb; es ist also eine Statue gewesen, die das wahre Verhältniß zu der attischen Ordnung im Pantheon hat, welche etwa neunzehn Palme hoch ist. Was einige Scribenten bisher für dergleichen Caryatiden angesehen haben[1]), zeugt von ihrer großen Unwissenheit.

Von einem Werke in der Baukunst außer Rom von Augustus Zeiten kann man zwar nicht auf die damalige Baukunst überhaupt schließen; es verdient aber die Ausschweifung angemerkt zu werden. Es ist ein Tempel zu Melasso in Carien[2]), dem Augustus und der Stadt Rom zu Ehren gebaut, wie die Inschrift auf dem Gebälke anzeigt. Säulen von römischer Ordnung am Portale, Jonische Säulen auf den Seiten und der Fuß derselben mit geschnitzten Blättern nach Art eines Capitäls sind der Regel und dem guten Geschmacke entgegen. Es fing derselbe unterdessen schon unter dem Augustus an in der Schreibart zu fallen, und scheint sich sonderlich durch die Gefälligkeit gegen den Mäcenas, welcher das Gezierte, das Spielende und das Sanfte der Schreibart liebte[3]), eingeschlichen zu haben. Ueberhaupt sagt Tacitus, daß sich nach der Schlacht bei Actium keine großen Geister mehr hervorgethan haben. In gemalten Verzierungen war man damals schon auf einen übeln Geschmack gefallen, wie sich Vitruvius beklagt[4]), daß man dem Entzwecke der Malerei entgegen, welches die Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit sei, Dinge wider die Natur und gesunde Vernunft vorgestellt, und Paläste auf Stäbe von Rohr und auf Leuchter gebaut, die unförmlichen, langen und spillenmäßigen Säulen, wie der Stab oder der Schaft der Leuchter aus dem Alterthume ist[5]), dadurch vorzustellen. Einige Stücke von idealischen Gebäuden unter den herculanischen Gemälden, welche vielleicht um eben die Zeit, oder doch nicht lange hernach, gemacht sind, können diesen verderbten Geschmack beweisen. Die Säulen an denselben haben das doppelte ihrer gehörigen Länge, und einige sind schon damals wider den Grund einer tragenden Stütze gedreht; die Verzierungen an denselben sind ungereimt und barbarisch. Von einer ähnlichen ausschweifenden Art waren die Säulen einer gemalten Architectur auf einer Wand, vierzig Palme lang, in dem Palaste der Kaiser, in der Villa Farnese und in den Bädern des Titus[6]).

Von Künstlern, welche sich unter der Regierung der nächsten Nachfolger berühmt gemacht haben, findet sich kaum einige Meldung ihres

---

1) Demontios. Gal. Rom. hosp. 12.
2) Pococke's Descr. of the East, Vol. 2. P. 2. p. 61.
3) Sueton. Aug. c. 86.
4) L. 7. c. 5.
5) Pitture d'Ercol. Tav. 39.
6) Hiervon habe ich eine Zeichnung von dem berühmten Johann von Udine, des Raphaels Schüler, gesehen.

Namens. Unter dem Tiberius, welcher wenig bauen ließ[1]), würden die Künstler auch sehr schlecht gestanden sein, und da er in allen reichen Provinzen, also auch in Griechenland, bemittelte Personen unter allerhand Vorwand ihrer Güter verlustig erklärte[2]), so wird Niemand leicht auf Werke der Kunst etwas verwendet haben. Um in der Bibliothek des palatinischen Apollo eine Statue desselben zu setzen, ließ er eine von Temenos aus Sicilien holen[3]). Es ist bekannt, daß er, ein unzüchtiges Gemälde des Parrhasius zu haben, eine beträchtliche Summe Geldes in seiner Erbschaft, da ihm zwischen beiden die Wahl gelassen wurde, fahren ließ; die Liebe der Kunst aber scheint das geringste Antheil an der Achtung dieses Gemäldes gehabt zu haben. Statuen wurden etwas Verächtliches, weil sie Belohnungen der Spions unter diesem Kaiser waren[3]). Die Statue des Germanicus[5]), welche ehemals in der Villa Montalto, jetzt Negroni, war und jetzt in dem Garten zu Versailles steht, verdient als eine schöne Arbeit von dieser Zeit angeführt zu werden; der Künstler derselben ist Cleomenes, ein Athenienser[6]). Der Kopf des Germanicus ist einer von den schönsten kaiserlichen Köpfen im Campidoglio. Ehemals fand sich in Spanien eine Base von einer Statue, welche dem Germanicus von dem Aedilis Lucius Turpilius gesetzt war[7]).

Caligula, auf dessen Befehl die Statuen berühmter Männer, die Augustus im Campo Marzo setzen ließ, niedergerissen und zerschlagen wurden[8]), der von den schönsten Statuen der Götter die Köpfe abreißen und an deren Stelle sein Bildniß setzen ließ[9]), ja der den Homerus vertilgen und vernichten wollte[10]), kann nicht als ein Beförderer der Künste angesehen werden.

Was Claudius für ein Kenner gewesen, zeigen die Köpfe des Augustus, welche er anstatt der ausgeschnittenen Köpfe Alexanders des Großen in zwei Gemälde setzen ließ[11]). Er suchte ein Beschützer der Gelehrten zu heißen und erweiterte in dieser Absicht das Museum, oder die Wohnung der Gelehrten, zu Alexandria[12]). Seine Ehrbegierde bestand in dem Ruhme, ein anderer Cadmus zu heißen, durch Erfindung neuer Buchstaben, und er brachte das umgekehrte Ⅎ in Gebrauch. Das schöne Brustbild dieses Kaisers, welches alle Fratocchie gefunden wurde[13]), kam durch den Cardinal Girolamo Colonna nach Spanien. Als Madrid von der österreichischen Partei eingenommen wurde, suchte Lord Galloway das-

---

1) Suet. Tiber. c. 47.
2) Suet. Tiber. c. 49.
3) Ibid. c. 74.
4) Fragm. Dion. L. 28. ap. Constant. Porphyrog. de Vit. et Virt.
5) Maffei Stat. n. 69.
6) Dieser Cleomenes war von einem Vater gleichen Namens: Cleomenes, welcher auf der Base der mediceischen Venus steht, war ein Sohn Apollodorus.
7) Grut. Inscr. p. CCXXXVI. n. 2. conf. Pigh. Annal. Rom. a. 764. p. 540.
8) Sueton. Caj. c. 34.
9) Ibid. c. 22.
10) Ibid. c. 34.
11) Plin. L. 35. c. 36.
12) Athen. Deipn. L. 6.
13) Montfauc. Ant. expl. T. 5. pl. 129.

selbe, und er erfuhr, daß es im Escurial war, wo es als das größte Gewicht der Kirchenuhr angehängt gefunden wurde; er führte es also mit sich nach England.

Nero bezeugte gegen Alles, was die schönen Künste angeht, eine ausgelassene Begierde; allein er war wie der Geiz, welcher nur zu sammeln, nicht hervorzubringen sucht, und von seinem übeln Geschmacke kann eine Statue Alexanders des Großen, von der Hand des Lysippus, zeugen, welche er vergolden ließ[1]); von derselben wurde das Gold wiederum abgenommen, weil sie viel dadurch verloren hatte. Es gehören auch seine gereimten Verse hierher[2]). Es scheint, daß die guten Künstler immer seltener geworden, weil Nero den Zenodorus aus Gallien, wo er eine Statue des Mercurius gemacht hatte, nach Rom kommen ließ, seine colossalische Statue in Erz zu arbeiten[3]). In Griechenland waren die Umstände für die Künste wenig vortheilhaft; denn obgleich Nero die Griechen, so viel ihm möglich war, ihre vorige Freiheit suchte genießen zu lassen, so wüthete er gleichwohl wider die Werke der Kunst und ließ die Statuen der Sieger in den großen Spielen umreißen und an unsaubere Orte werfen[4]); bei allem Scheine der Freiheit wurden die besten Werke aus dem Lande geführt; Caligula machte den Anfang und besetzte alle seine Gärten und Lusthäuser mit diesem Raube, unter dem Vorwande, daß das Schönste an dem schönsten Orte sein müsse, und dieses sei Rom[5]). Er nahm unter andern den Thespiern ihren berühmten Cupido vom Praxiteles, welchen ihnen Claudius wiedergab und Nero von neuem nahm, und wollte den olympischen Jupiter des Phidias nach Rom bringen lassen, welches aber der Baumeister Memmius Regulus, ohne die Statue zu zerbrechen, sich nicht getraute[6]).

Nero war vollends unersättlich und sandte in dieser Absicht den Acratus, einen frevelhaften Freigelassenen, und einen Halbgelehrten, den Secundus Carinas, nach Griechenland, welche alles, was ihnen gefiel, für den Kaiser aussuchten. Aus dem Tempel des Apollo zu Delphos allein wurden fünfhundert Statuen von Erz genommen[7]), und schon vorher waren viele Statuen aus demselben weggeführt[8]). Es ist glaublich, daß Apollo im Belvedere und der sogenannte Fechter vom Agasias aus Ephesus, in der Villa Borghese, mit unter diesen Statuen gewesen[9]).

---

[1]) Plin. L. 34. c. 19. §. 6.
[2]) Pers. Sat. I. v. 93—95.
[3]) Plin. L. 34. c. 18.
[4]) Suet. Ner. c. 24.
[5]) Joseph. Antiq. L. 19. c. 1. p. 916.
[6]) Pausan. L. 9. p. 762.
[7]) Idem L. 10. p. 813. l. 13.
[8]) Strab. L. 9. p. 420. C.
[9]) Bianchini meint (De Lapide Antiate, p. 52.), wenn diese Statuen schon zu des Nero Zeiten zu Antium gewesen wären, würden sie vom Plinius angeführt sein; aber dieses folgt nicht; Plinius sagt nichts von einer Statue der Pallas vom Evodius (Pausan. L. 8. p. 694. l. 38.), die Augustus aus der Stadt Alea nach Rom führen ließ, noch von einem Hercules des Lysippus (Strab. L. 10. p. 705. A.), welcher aus Alyzia in Acarnanien nach Rom gebracht wurde. Nach Harduins Erklärung einer Stelle des Plinius (L. 35. c. 33.), hätte zu Antium die Malerei

Denn sie sind beide zu Antium, jetzt Nettuno genannt, entdeckt, und dieses war der Ort, wo Nero geboren war, und auf dessen Auszierung er sehr viel wendete; man sieht noch jetzt daselbst weitläuftige Trümmer längst dem Meere hin. Es war unter andern ein Porticus, welchen ein Maler, der ein Freigelassener des Kaisers war, mit Figuren von Fechtern in allen möglichen Stellungen bemalt hatte[1]).

Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. Dieser Apollo übertrifft alle anderen Bilder desselben so weit, als der Apollo des Homerus den, welchen die folgenden Dichter malen. Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen; denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt. Er hat den Python, wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erlegt. Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus; Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth, welchen er in sich zieht, bläht sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört und sein Auge ist voll Süßigkeit, wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen. In allen uns übrigen Bildern des Vaters der Götter, welche die Kunst verehrt, nähert er sich nicht der Größe, in welcher er sich dem Verstande des göttlichen Dichters offenbarte, wie hier in dem Gesichte des Sohnes, und die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter treten hier, wie bei der Pandora, in Gemeinschaft zusammen. Eine Stirn des Jupiters, die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären: Augen der Königin der Göttinnen mit Großheit gewölbt, und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflößt. Sein weiches Haar spielt, wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt; es scheint gesalbt mit dem Oel der Götter und von den Grazien mit holder Pracht auf seinem Scheitel gebunden. Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzu-

---

besonders geblüht; aber das Wort Hic kann nicht von diesem Orte, sondern muß wegen des nachfolgenden von Rom verstanden werden.

[1]) Vulpii Tabula Antian. illustr. p. 17.

schauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenigen, die ich wie vom Geiste der Weissagung aufgeschwellt sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die lycischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte; denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben. Die Kunst selbst müßte mir rathen und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen. Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten. Der Begriff eines Apollo auf der Jagd, welchen Herr Spence[1]) in dieser Statue finden will, reimt sich nicht mit dem Ausdrucke des Gesichts.

Der borghesische sogenannte Fechter, welcher, wie ich angezeigt habe, mit dem Apollo an einem Orte gefunden worden, scheint nach der Form der Buchstaben die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom zu sein, auf welchen sich der Meister derselben angegeben hat. Wir haben keine Nachricht vom Agasias, dem Meister derselben, aber dessen Werk verkündigt seine Verdienste. So wie im Apollo und im Torso ein hohes Ideal allein, und im Laocoon die Natur mit dem Ideal und mit dem Ausdrucke erhöht und verschönert worden, so ist in dieser Statue eine Sammlung der Schönheiten der Natur in vollkommenen Jahren, ohne Zusatz der Einbildung. Jene Figuren sind wie ein erhabenes Heldengedicht, von der Wahrscheinlichkeit über die Wahrheit hinaus bis zum Wunderbaren geführt; diese aber ist wie die Geschichte, in welcher die Wahrheit, aber in den ausgesuchtesten Gedanken und Worten, vorgetragen wird. Das Gesicht zeigt augenscheinlich, daß dessen Bildung nach der Wahrheit der Natur genommen ist; denn es stellt einen Menschen vor, welcher nicht mehr in der Blüthe seiner Jahre steht, sondern das männliche Alter erreicht hat, und es entdecken sich in demselben die Spuren von einem Leben, welches beständig beschäftigt gewesen, und durch Arbeit abgehärtet worden[2]).

---

[1]) Polymet. Dial. 8. p. 87.

[2]) Einige machen aus dieser Statue einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder mit einer Scheibe von Metall, wirft, und dieses war die Meinung des berühmten Herrn von Stosch in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes, worinnen dergleichen Figur will gesetzt sein. Denn derjenige, welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurück ziehen (*Κατωμάδιος δίσκος*. v. Eustath. in Homer. p. 1309. l. 32.), und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müßig: hier aber ist das Gegentheil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen und ruht auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu verwahren scheint, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat; denn

Alle anderen Statuen, welche Nero aus Griechenland führen ließ, dienten, dessen sogenannten goldenen Palast auszuzieren [1]). In dem großen Brande von Rom, vor Aufführung dieses Gebäudes, in welchem von vierzehn Viertheilen der Stadt nur vier unbeschädigt blieben, gingen zugleich unendlich viel Werke der Kunst zu Grunde [2]); und da sich sehr viele Spuren von alten Ergänzungen finden, so könnten viele von den beschädigten und zerstümmelten Werken damals gelitten haben. An dem berühmten Torso in Belvedere sieht man das Gesäß hinten rauh behauen, wie bei Ergänzungen geschehen muß, und auch die Eisen, den angesetzten Theil an das Alte zu befestigen. Es ist besonders, daß unter dem Nero zuerst auf Leinewand gemalt worden, bei Gelegenheit seiner Figur von hundert und zwanzig Fuß hoch, und daß dieser Prinz, welcher närrisch verliebt war in Alles, was Griechisch hieß, seinen Palast durch einen römischen Künstler Amulius ausmalen ließ [3]).

Von dem Stile der Künstler, die unter diesem Kaiser geblüht haben, können wir aus ihren Werken nicht urtheilen; denn es sind wenige oder gar keine übrig. Die wahren Köpfe des Nero sind sehr selten, und an dem im Campidoglio ist nur das Untertheil des Gesichts alt; in dem erhabenen Kinne hat man geglaubt, das Bild desselben zu finden, und aus diesem Grunde ist der obere und größte Theil des Kopfes ergänzt worden. Die vermeinte sitzende Agrippina daselbst kommt einer ähnlichen und berühmten Figur derselben in der Villa Farnese nicht bei; eine dritte von solchen Statuen ist in der Villa Albani. Ein ähnlicher Stand ist der Grund zur Benennung der Figur mit zusammengeschlagenen Händen auf einem geschnittenen Steine [4]); denn in Poußins Zeichnung desselben in groß, in der Bibliothek Albani, finde ich keine Aehnlichkeit mit der Agrippina. Der Verfall der Kunst muß damals sehr merklich gewesen sein, weil Plinius berichtet, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden, in Erz zu gießen, sowie sich jetzt in Rom die Kunst, Buchstaben zu gießen, in gewissem Maße verloren hat, und er beruft sich [5]) auf die colossalische Statue dieses Kaisers von oben erwähntem Zenodorus, dem es, bei aller seiner Kunst, in dieser Arbeit nicht gelingen wollen. Es ist aber hieraus, wie Donati und Nardini wollen [6]), nicht zu schließen, daß diese Statue von Marmor gewesen. In den vitellischen Unruhen vertheidigte sich Julius Sabinus im Capitolio durch Statuen, mit welchen er sich verschanzte [7]). Es macht Jemand, welcher Gelegenheit gehabt, die alten Münzen zu vergleichen, die Anmerkung [8]), daß die Köpfe der Kaiser auf griechischen Münzen den Köpfen derselben auf römischen

---

Fechtern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermuthlich niemals wiederfahren; und dieses Werk scheint älter, als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu sein.

1) Plin. L. 34. c. 19.
2) Sueton. Ner. c. 38.
3) Plin. L. 35. c. 37.
4) Maffei pietr. intagl. T. I. tav. 19.
5) Idem L. 34. c. 18.
6) Rom. ant. L. 3. c. 12. p. 134.
7) Tacit. Hist. L. 3. c. 71.
8) Haym Tesoro Brit. Proem. al T. I. p. 7.

Münzen nicht zu vergleichen sind, welches wahrscheinlich macht, daß, was von guten griechischen Künstlern gewesen, nach Rom gegangen. Ich entsinne mich, unter andern die seltene griechische Münze mit Köpfen des Claudius und der Pompeja gesehen zu haben, welche ein fast barbarisches Gepräge hat.

Nach so schändlichen Menschen, die den Thron besessen hatten, kam endlich Vespasianus, dessen Regierung bei aller seiner Sparsamkeit für die Künste vortheilhafter gewesen zu sein scheint, als die ungeheure Verschwendung vor ihm. Er war nicht allein der erste, welcher den Lehrern der römischen und griechischen Beredsamkeit ein ansehnliches Gehalt ausmachte, sondern er zog Dichter und Künstler durch Belohnungen zu sich [1]). In dem von ihm erbauten Tempel des Friedens wurden die Gemälde der berühmtesten Künstler aller Zeiten aufgehängt, und hier war, wie man jetzt reden würde, die größte öffentliche Galerie von Gemälden; es scheint aber, daß dieselben nicht in dem Tempel selbst, sondern über demselben in den oberen Sälen gewesen, zu welchen man durch eine Wendeltreppe geht, welche sich noch jetzt erhalten hat. Es waren auch in Griechenland Tempel, welche Pinacothecä [2]), das ist, Galerien der Gemälde waren. An dem Titus, seinem Mitregenten und Nachfolger, fanden die Künste gleichfalls einen großen Freund und Verehrer. Dessen colossalischer schöner Kopf befindet sich in der Villa Albani. Zwei römische Maler, Cornelius Pinus und Accius Priscus [3]), waren unter dem Vespasianus berühmt, die den Tempel der Ehre und der Tugend ausmalten.

Mit Griechenland kam es endlich unter dem Vespasianus so weit, daß es zu einer römischen Provinz erklärt wurde, und die Athenienser verloren sogar ihr kleines, bisher erhaltenes Vorrecht, Münzen ohne Bildniß des Kaisers schlagen zu dürfen [4]). Unter dem Domitianus scheinen die Griechen gnädiger angesehen worden zu sein; denn da sich unter dem Vespasianus und Titus keine Münzen von Corinth finden [5]), so ist hingegen von dieser Stadt unter dem Domitianus eine große Anzahl auch von der größeren Form übrig. Es ist merkwürdig, was Plutarchus berichtet [6]), daß die Säulen vom pentelischen Marmor, welche Domitianus für den römischen Tempel des olympischen Jupiters zu Athen arbeiten lassen, da diese nach Rom gebracht und überarbeitet oder polirt worden, ihre schöne Form verloren.

Von Werken der Kunst unter diesem Kaiser hat sich noch der größte Theil des Portals von dem Tempel der Pallas erhalten; die zum Theil über ihre Hälfte erhabenen Figuren der Frise sind nach Santes Bartoli Zeichnung gestochen. Die Pallas, ebenfalls erhaben gearbeitet, welche in der Mitte über dem Gebälke der Säulen steht, verliert durch die Nähe, in welcher man sie jetzt sieht, da das Pflaster bis an die Hälfte der Säulen erhöht ist, und sie sieht gegen die gehäuften Zierrathen des Gebälks nur

---

[1]) Suet. Vesp. c. 18.
[2]) Strab. L. 14. p. 944.
[3]) Plin. L. 35. c. 37.
[4]) Vaillant Num. Imp. a Graecis percuss. p. 20. et p. 223. Wise Num. Bodlej. p. 193.
[5]) Vaillant Num. Colon. p. 199. seq.
[6]) In Poplic. p, 190.

wie entworfen aus. Im Campidoglio ist ein schöner Kopf vom Domitianus, was aber Montfaucon von dessen Statue im Palaste Giustiniani sagt[1]), ist falsch; er behauptet, es habe dieselbe nicht den geringsten Schaden gelitten, und es sei die einzige von den Statuen dieses Kaisers, die der Rache des römischen Raths, welcher alle Bildnisse desselben zu vertilgen beschlossen, entgangen sei. Es scheint, man halte die Giustinianische Statue für diejenige, welche auf Bitten dessen Gemahlin ihr zugestanden worden[2]); diese aber war von Erz, und stand noch auf dem Capitolio zu Procopius Zeiten, und jene ist von Marmor. Hiernach ist es falsch, daß diese nicht gelitten; denn sie ist unter der Brust entzwei gebrochen gewesen, und die Arme sind neu; es ist auch zweifelhaft, ob der Kopf zur Statue gehört. Montfaucon hat Lust, etwas zu reden über die Figuren auf dem Harnische derselben, allein aus dem unrichtigen Kupfer, welches er vor Augen hatte, konnte er nichts sicheres beibringen. Dasjenige, was Maffei für eine Sirene hält mit einem Fischschwanze, und was jenem anders scheint, ist dergleichen; aber man hätte sie eine Nereide nennen sollen; denn die Sirenen haben Vögelfüße. Die mittelste Figur, welche mit einer in die Höhe gehobenen Hand vorgestellt ist, hält mit beiden Händen vor dem Unterleibe Früchte. Aus dem Thiere, auf welchem ein Kind reitet, weiß der Erklärer nicht, was er machen soll; auf dem Kupfer ist ein Ochse; wenn man sich die Mühe nimmt, die Statue in der Nähe zu betrachten, so findet man, daß es die Liebe ist, welche auf einem Löwen reitet.

Im Frühlinge des Jahres 1758 wurde eine ungezweifelte Statue des Domitianus gefunden, an einem Orte, welcher alla Colonna heißt und zwischen Frascati und Palestrina liegt, und eben da, wo kurz zuvor eine Venus entdeckt wurde. Der Leib bis auf die Knie und ohne Arme hatte nicht tief unter der Erde gelegen, und war daher sehr zerfressen, und man sah an demselben offenbare Zeichen verübter Gewaltsamkeit, Hiebe im Kreuze und tiefe Stöße, woraus zu muthmaßen ist, daß auch diese Statue in der Wuth wider das Andenken des Domitianus umgeworfen und zerschlagen worden; denn es wurde sogar dessen Name, wo sich derselbe auf Inschriften fand, ausgehauen und vertilgt[3]). Der abgelöste Kopf wurde viel tiefer gefunden, und er hat daher weniger gelitten. Diese Statue ist unbekleidet und von großer Schönheit. Um den Kopf ging eine Krone von Erz, von welcher man die Stifte sieht, an welchen sie befestigt war. Der Herr Cardinal Alexander Albani hat dieselbe ergänzen lassen, und sie steht, nebst andern kaiserlichen Statuen, unter dem größern Portico des Palastes in dessen Villa. Der seltene Kopf des Nerva im Campidoglio ist nicht neu und vom Algardi gearbeitet, wie der Erklärer dieses

---

Ant. explic. Suppl. T. 4. pl. 4. p. 6.

2) Procop. Hist. arcana, c. 8. p. 25.

3) Fabret. Inscr. c. 4. p. 274. 330. Ebenso erging es dem Namen ANTONINVS in den Inschriften des Caracalla; in einer derselben, welche in dem vor einiger Zeit zu Pozzuolo entdeckten Gymnasio gefunden worden, ist gedachter Name halb vertilgt. Es heißt dieselbe

M . . . . ANTONINO
COLONIA. PVTEOLANA.

Musei vorgiebt[1]); dieser Künstler hat keinen andern Antheil an demselben, als die Spitze der Nase ergänzt zu haben. Der Herr Cardinal Alexander Albani erhielt denselben von dem Bruder des letzt verstorbenen Prinzen Pamphili, des letzten seines Hauses, in dessen Villa dieses Brustbild stand.

Unter dem Trajanus bekam Rom und das ganze Reich ein neues Leben[2]), und er fing an, nach so vielen Unruhen durch die großen Werke, welche er unternahm, die Künstler aufzumuntern. Die Ehre einer Statue, welche er sich nicht allein, mit Ausschließung anderer, anmaßte, sondern mit wohlverdienten Männern theilte[3]), kann der Kunst sehr beförderlich gewesen sein; ja wir finden, daß jungen Leuten von großer Hoffnung Statuen nach ihrem Tode gesetzt wurden[4]). Es scheint, daß eine sitzende senatorische Statue in der Villa Ludovisi von einem Zeno, des Attis Sohn, aus Aphrodisium, gemacht[5]), von dieser Zeit sei, und man könnte glauben, daß sich damals eine Schule der Kunst an besagtem Orte in Carien (wenn man den bekanntesten unter vielen andern gleichen Namens nimmt), aufgethan, wegen verschiedener Namen aphrodisischer Künstler, welche sich erhalten haben[6]). Ein anderer Zeno aus Staphis in Asien, der das Bild seines Sohnes gleichen Namens, in Form einer halbbekleideten Herme, auf dessen Grabmal gesetzt, wie aus der Inschrift derselben aus neunzehn Zeilen erhellt[7]), wird nicht viel später gelebt haben;

---

[1]) Mus. Capit. T. 2. p. 31.

[2]) Flor. Prooem. L. 1.

[3]) Plin. Panegyr.

[4]) Id. L. 2. ep. 7.

[5]) Der Name dieses Zeno steht auf dem Zipfel des Gewandes der Statue, nach der Gewohnheit der Alten, in deren Gewändern auf dem Rande zuweilen Buchstaben gewirkt sind (Ruben. de re vest. L. 1. c. 10. p. 63).

ΖΗΝΩΝ
ΑΤΤΙΝ.
ΑΦΡΟΔΙ
ΣΙΕΥΣ
ΕΠΟΙΕΙ

Es ist dieselbe noch von Niemand bisher bemerkt worden.

[6]) v. Inscr. Syrac. in Graevil Thes. Sicil. T. 6. Unter der Statue einer Muse, von welcher Buonarroti redet (Pref. a' Vetri antich. p. XXI.), stand *AΦPOΔIISIENSIS.*

[7]) Es ist dieselbe folgende in Versen:

ΠΑΤΡΙC ЄΜΟΙ ΖΗΝΩ
ΝΙ ΜΑΚΑΡΤΑΤΗ CΤΑΦΙC Α
CΙΑC ΠΟΛΛΑΔЄ . . . . .
ЄΜΑΙCΙ ΤЄΧΝΑΙCΙ ΔΙЄΛΘ . .
ΚΑΙ ΤЄΥΞΑC ΖΗΝΩΝΙ ΜЄ
ΠΡΟΤЄΘΝΗΚΟΤΙ ΠΑΙΔΙ
ΤΥΜΒΟΝ ΚΑΙ CΤΗΛΗΝ
ЄΙΚΟΝΑ CΑΥΤΟC ЄΓΛΥΨΑ
ΑΙCΙΝ ЄΜΑΙC ΠΑΛΑΜΑΙCΙ
ΤЄΧΝΑC ΖΑΜЄΝΟC ΚΛΥΤΟΝ
ЄΡΓΟΝ . . . .

der fremde Kopf, welcher auf diese Herme gesetzt ist, erlaubt nicht, mit mehr Wahrscheinlichkeit auf die Zeit derselben zu schließen. Dieses Denkmal befindet sich in der Villa Negroni. Wohin ich aber einen Antiochus von Athen[1]) setzen soll, von welchem eine Pallas von zweimal Lebensgröße in der Villa Ludovisi steht, weiß ich nicht; die Statue ist schlecht und plump, und die Schrift scheint älter, als von dieser Zeit. Die beiden Centaure des Cardinals Furietti, vom schwärzlichen sehr harten Marmor, welchen man Bigio heißt, von Aristeas und Papias, gleichfalls aus Aphrodisium, gearbeitet, sind als Copien von dem borghesischen Centaur anzusehen und in der Villa Hadriani gefunden worden. Der Oberleib von einem Centaur gleicher Größe und aus eben dem Marmor, befindet sich in der Villa Altieri, und an demselben ist dieses besonders, daß die Augen und die Zähne von weißem Marmor eingesetzt sind.

Das größte Werk von Trajanus Zeiten ist dessen Säule, welche mitten auf dem Platze stand, den er durch den Apollodorus von Athen bauen ließ. Hat Jemand Gelegenheit, die Figuren auf derselben in Gips geformt zu betrachten, so wird er erstaunen über die unendliche Verschiedenheit in so viel tausend Köpfen an derselben. Im sechzehnten

---

Die letzten Zeilen dieser Inschrift sind nicht völlig zu lesen. Es ist dieselbe noch von Niemand bekannt gemacht. Außer der erhaltenen Anzeige eines Künstlers könnte sie auch dienen, theils den Namen der Stadt *ΣΤΑΦΙΣ* in Asien, welcher sich bei keinem Scribenten findet, bekannt zu machen, theils die Buchstaben *ΣΤΑ* auf einer Münze Königs Epiphanes, worüber man mit verschiedenen Muthmaßungen hervorgetreten (Beger Thes. Brand. T. I. pag. 259. Wise Num. ant. Bodlej. p. 116. conf. Cuper. de Elephant. Exerc. I. c. 7. p. 74. E.), zu erklären. Es könnte der abgekürzte Name dieser Stadt sein; denn *σαφυλίτης* und *σαθμοδότης* scheinen zu weit gesucht. Das unrichtige Silbenmaß wird hier Niemand irre machen, der die Nachlässigkeit der griechischen Dichter dieser und der folgenden Zeiten kennt, geschweige denn in Inschriften.

Bei dieser Gelegenheit will ich eine andere Inschrift bekannt machen, welche auf der Base von einer Statue des Bacchus in Griechenland steht:

ΛΙΣΑΝΙΑΣ ΔΙΟΝΥΣΟΥ
ΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΟΝ ΚΑΤΕΣΚΕΥΑΣΕ.

Das Wort *κατεσκεύασε* macht zweifelhaft, ob Lisanias der Bildhauer gewesen, oder derjenige, welcher die Statue machen lassen.

Je geringer aber die Kunst wurde, desto mehr schätzten die schlechten Arbeiter ihr Werk, und setzten ihren Namen zu den unbeträchtlichsten Sachen. Also steht der Name eines Bildhauers ЄΥΤΥΧΗC aus Bithynien an der vorderen Seite eines kleinen Grabsteins im Campidoglio über der Figur des Verstorbenen von einem Fuß hoch (Muratori Inscr. p. DCXXXIII. 1.).

[1]) Die Abschrift dieses Namens, welche man dem Carlo Dati aus Rom nach Florenz überschickte, war folgende (Vite de' Pittori, pag. III.): . . . *ΤΙΟΧΟΣ ΙΛΛΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.* Maffei giebt denselben, wie er müßte ergänzt werden, ohne Anzeige der Verstümmelung (Mus. Veron. Inscr. var. p. CCCXVIII.). Ich gebe ihn, wie er auf der beschädigten Base steht:

. . . *ΤΙΟΧΟΣ*
. . . *ΙΝΑΙΟΣ*
. . . *ΠΟΙΕΙ.*

Der Name eines Antiochus steht auch auf zwei geschnittenen Steinen (Gori Inscr. T. I. Gem. p. XXXXIII. Quirini Epist. ad Freret, p. 29.).

Jahrhunderte war noch der Kopf übrig von der colossalischen Statue dieses Kaisers, welche auf der Säule stand[1]; von demselben findet sich weiter keine Nachricht. Der edle venetianische Abt Farsetti, welcher mit königlichen Kosten die besten alten Statuen in Rom abformen lassen, und sich durch eine Maleracademie, welche er zu Venedig stiften wollte, um sein Vaterland verdient zu machen gedachte, hatte auch den Anschlag gemacht, diese ganze Säule von Neuem formen zu lassen; man hatte sich schon um neuntausend Scudi verglichen; die Kosten des Gerüstes hatte Herr Farsetti getragen.

Die sogenannten Trophäen oder Siegeszeichen des Marius auf dem Campidoglio scheinen mit dem Basamente der Säule in einerlei Stil gearbeitet zu sein, und sind vermuthlich Siegeszeichen des Trajanus. Ein neuer Scribent glaubt, daß dieselben nach der Schlacht bei Actium gesetzt worden sind, aus keinem andern Grunde, als weil er in der wellenförmig ausgefressenen Base derselben eine Vorstellung des Wassers zu finden vermeint. Ich kann nicht umhin, einer sehr seltenen Münze in Gold zu gedenken, welche auf der einen Seite den Kopf der Plotina, des Trajanus Gemahlin, hat, und auf der andern Seite den Kopf der Matidia, des Trajanus Schwester; es wird dieselbe mit mehr als hundert Scudi bezahlt, und befindet sich in dem Museo des Collegii St. Ignatii zu Rom.

In Absicht der Baukunst verdient der Bogen des Trajanus zu Ancona mit angeführt zu werden; denn man wird an keinem alten Gebäude so erstaunend große Blöcke Marmor angebracht finden. Das Basament des Bogens bis an den Fuß der Säule ist aus einem einzigen Stücke; in der Länge hält es sechs und zwanzig römische Palmen und ein Drittheil; die Breite ist von siebzehn und einem halben, und die Höhe von dreizehn Palmen. Die Pfeiler der Brücke des Trajanus über die Donau dienten, nachdem die Brücke abgeworfen war, wie Dion sagt, bloß dazu, die äußerste Stärke der menschlichen Kräfte zu zeigen.

Endlich nahm sich Hadrian vor, Griechenland in die ehemalige Freiheit zu setzen, erklärte es für ein freies Land und fing nicht allein an, zu Athen so stark, als Pericles, sondern fast an allen berühmten Orten daselbst zu bauen. Er vollendete den Tempel des olympischen Jupiters zu Athen, nachdem derselbe an siebenhundert Jahre, vom Pisistratus an, gelegen hatte, und es wurde ein Werk, welches viele Stadien im Umkreise hatte. In demselben ließ er, wie Pausanias berichtet, unter andern Statuen von Gold und Elfenbein, eine solche colossalische Statue des Jupiters setzen[2]. Der Tempel, welchen er zu Cyzikum aufführen ließ, wurde unter die sieben Wunder der Welt gezählt. Eine jede Stadt ließ

---

[1] Ciaec. Column. Traj. p. 4.

[2] Diese Stelle des Pausanias (L. 1. p. 42.) ist dunkel, und die Umschreibungen derselben in den Anmerkungen der Leipziger Ausgabe machen dieselbe nicht deutlicher. Mich deucht, man könne derselben viel leichter, als geschehen, helfen, wenn man *καὶ* anstatt *μὲν* setzt und liest *ὅτι καὶ Ῥωμαίοις*. Pausanias hätte sagen wollen: die Statue des Jupiters war sehenswürdig, nicht wegen der Größe, weil auch zu Rom und zu Rhodus Colossen waren; mit *τὰ λοιπὰ* fängt sich der folgende Satz an. Der vorhergehende Satz scheint etwas kurz abgebrochen, welches aber diejenigen

diesem Kaiser eine Statue in dem Tempel des olympischen Jupiters zu Athen setzen.

Hadrian war nicht allein ein Kenner, sondern auch ein Künstler, und hat wirklich mit eigener Hand-Statuen gearbeitet. Aber Victor giebt uns ein Lob unverschämter Schmeichler, wenn er sagt[1]), daß er neben dem Polycletus und Euphranor stehen könne. Er trat den Parthen ein großes Land ab, um, wie es scheint, zugleich zu diesen seinen großen Absichten Ruhe zu haben.

Im sechsten Jahre seiner Regierung trat er seine großen Reisen fast in alle römische Provinzen an, und es finden sich Münzen von siebenzehn Ländern, welche er durchreist ist. Er ging sogar nach Arabien und Aegypten, welches Land er, wie er selbst zu sagen pflegte[2]), völlig ausstudirt hatte, und nachdem er vier Jahre vor seinem Tode nach Rom zurück kam, baute er die erstaunenden Gebäude ohnweit Tivoli, seine Villa, in welcher er die berühmtesten Gegenden und Gebäude von Griechenland vorstellen ließ, auch sogar die Orte, die unter dem Namen der elyseischen Felder und deren Eingang bekannt waren[3]). Diese Villa zierte er aus mit Werken der Kunst, die er aus allen Ländern mit sich geführt hatte. Der Umkreis der Trümmer dieser Gebäude ist über zehn italienische Meilen, und es stehen unter andern noch verschiedene runde Tempel, an welchen nur die Vorderseite fehlt. An einem und dem andern Ende dieser Villa waren zwei Theater, aus deren Ueberbleibsel man sich noch einigen Begriff machen kann. Unter andern Gebäuden sind die sogenannten hundert Kammern berühmt und sehenswürdig, in welchen die kaiserliche Garde lag, welches Wohnungen waren, die keine Gemeinschaft eine mit der andern hatten, sondern vermöge eines hölzernen Ganges von außen, welcher durch eine Wache konnte besetzt und geschlossen werden. Es sind zwei Reihen Gewölbe über einander, welche in dem Winkel, welchen sie machen, ein rundes Castell haben, wo man sich das Corpo di Guardia vorstellt. In jedem Gewölbe waren, vermöge eines bretternen Bodens, welcher auf hervorspringenden Steinen ruhte, die man noch sieht, zwei Wohnungen, und es findet sich noch in einem derselben der abgekürzte Name eines Soldaten mit schwarzer Farbe, wie mit einem Finger geschrieben. Die Pracht dieser Gebäude war so verschwenderisch, daß ein großer Teich, in welchem, wie man glaubt, Gefechte zu Schiffe gehalten werden konnten, ganz und gar mit Giallo antico ausgefüttert war. In demselben fand sich eine große Menge Köpfe von Marmor und von andern härteren Steinen, von welchen viele mit der Hacke zerschlagen waren; die besten von denselben behielt der Cardinal Polignac. Es waren lange Gänge zum Spazieren mit Musaico belegt, von welchen man noch große Stücke sieht; die Böden der Zimmer waren von eben dieser

---

nicht befremdet, welche die griechische Schreibart dieses Cappadociers kennen. Der italienische Uebersetzer findet hier einen Jupiter, welcher größer gewesen, als alle Colossen zu Rom und zu Rhodus; dieses widerlegt sich von selbst.

[1]) Epitom. 14, 2.

[2]) Vopisc. in Saturnino.

[3]) conf. Salmas. in Spartian. p. 60. D.

Arbeit, aber von kleineren Steinen zusammengesetzt. Unzählich viele Tische von Musaico, theils in Rom, theils anderwärts, sind alle unter dem Schutte dieser Trümmer gefunden worden; alle Statuen, welche in der Villa Este zu Tivoli standen und jetzt im Campidoglio sind, viele andere Statuen eben daselbst, und in andern Palästen und Villen zu Rom, sind von daher geholt, und es wird noch jetzt beständig gegraben und gefunden.

Eins der seltensten Stücke, welche daselbst entdeckt sind, ist eine musaische Arbeit, welche eine Schale voll Wasser vorstellt, auf deren Rand vier Tauben sitzen, von denen die eine trinken will. Es ist dasselbe bisher für das allerschönste Werk in dieser Art geschätzt worden, und es ist vielleicht eben dasselbe Werk, welches sich zu Plinius Zeiten zu Pergamus befand und vom Sosus gemacht war, von da es Hadrian wird weggenommen haben; der Cardinal Furietti, dessen Besitzer, hat diese Seltenheit besonders beschrieben. Es wurde mitten in dem Boden eines Zimmers eingesetzt gefunden, welcher ebenfalls völlig von der allerfeinsten Arbeit in dieser Art war. Von den Binden mit Laubwerk, welche ins Gevierte auf demselben umher liefen, hat der Herr Cardinal Alexander Albani ein Stück von einem Palm breit und von vier Palmen lang, in einem Tischblatte von orientalischem Alabaster einfassen lassen, und von demselben erhielt Seine königliche Hoheit der Kurprinz von Sachsen ein ähnliches Tischblatt mit einer noch längeren von diesen Binden, von eben der Breite und von eben der Arbeit. Das vorzüglichste Werk nächst jenem ist nach meiner Einsicht die Sirene Parthenope, auf dem Palatino zu Rom gefunden, welche sich jetzt in der königlich farnesischen Galerie zu Capo di Monte bei Neapel befindet; von diesem Stücke hat gedachter Scribent keine Nachricht gehabt. In der Feinheit der Arbeit aber wird dieses sowohl, als jenes, übertroffen von einem schätzbaren Werke, welches in der verschütteten Stadt Pompeji den 28. April des Jahres 1763 entdeckt worden. Es ward dasselbe in der Mitte des Fußbodens eines Zimmers gefunden, und deutet auf die Pracht der Alten und des ehemaligen Gebäudes, in dem es gestanden hat, ist zwei römische Palmen hoch und stellt vier Figuren vor, welche komische Masken vor dem Gesichte haben und auf Instrumenten spielen. Die erste Figur zur rechten Hand spielt das, was man in Italien den Tamburino nennt; die andere schlägt die Crotali oder kleine Becken aneinander, und diese beiden sind männliche Figuren. Die dritte ist weiblich, ins Profil gekehrt und bläst zwei Flöten; die vierte ist ein Kind, welches die Schalmey bläst. Die kleinen Steinchen zum Grunde dieses Gemäldes sind in der Größe eines ganz zu oberst abgestutzten Federkiels, und vermindern sich in den Figuren, bis sie dem bloßen Auge nicht mehr kenntlich sind; es sind sogar die behaarten Augenbrauen an den Masken ausgedrückt. Den Werth dieser unnachahmlichen Arbeit erhöht der Name des Künstlers mit schwarzen Buchstaben:

ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΓΟΙΗΣΕ.

Wäre es möglich gewesen, die Kunst zu ihrer vormaligen Herrlichkeit zu erheben, so war Hadrian der Mann, dem es hierzu weder an Kenntniß, noch an Bemühung fehlte; aber der Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen, und die Quelle zum erhabenen Denken und zum wahren Ruhme war verschwunden. Es kann auch als eine Ursache der aufgeklärte Aberglauben und die christliche Lehre angegeben werden, welche

sich eigentlich unter diesem Kaiser anfing auszubreiten[1]). Die Gelehrsamkeit, welcher Hadrian aufhelfen wollte, verlor sich in unnützen Kleinigkeiten, und die Beredsamkeit, welche durch bezahlte Redner gelehrt wurde, war meistens Sophisterei; dieser Kaiser selbst wollte den Homerus unterdrücken und an dessen Statt den Antimachus empor bringen und einführen[2]). Außer dem Lucianus ist der Stil der griechischen Scribenten dieser Zeit theils ungleich, theils gesucht und gekünstelt, und wird dadurch dunkel, wovon Aristides ein Beispiel sein kann. Die Athenienser waren bei allen verliehenen Freiheiten in Umständen, daß sie einige Inseln, welche sie bisher behauptet hatten, verkaufen wollten[3]).

Die Kunst konnte sich ebenso wenig, wie die Wissenschaften, erheben, und der Stil der Künstler dieser Zeit ist von dem Alten merklich verschieden, wie man selbst damals, nach einigen oben angeführten Anzeigen der Scribenten dieser Zeit eingesehen hat. Die Hülfe, welche Hadrian der Kunst gab, war wie die Speisen, welche die Aerzte den Kranken verordnen, die sie nicht sterben lassen, aber ihnen auch keine Nahrung geben.

Eins der größten Werke der Bildhauerei, welche dieser Kaiser machen lassen, würde dessen Statue auf einem Wagen mit vier Pferden gewesen sein, welche auf der Spitze seines Grabmals, jetzt Castel St. Angelo, soll gestanden haben, und wenn dem Scribenten, der es berichtet[4]), zu glauben ist, so groß war, daß ein starker Mann zu den Löchern, welche die Augen an den Pferden machten, hinein kriechen konnte; man giebt sogar vor, dieses Werk sei aus einem einzigen Blocke Marmor gearbeitet gewesen. Es scheint aber eine griechische Lüge aus der Zeit des Scribenten, welche zu gleichem Paare geht mit dem Kopfe einer Statue der Juno zu Constantinopel, welchen kaum vier Gespanne Ochsen ziehen können[5]).

Der ohne Grund sogenannte Antinous im Belvedere[6]) wird insgemein als das schönste Denkmal der Kunst unter dem Hadrian angegeben, aus dem Irrthume, daß es die Statue seines Lieblings sei; es stellt dieselbe vielmehr einen Meleager oder einen andern jungen Helden vor. Sie wird unter die Statuen der ersten Classe gesetzt, wie sie es verdient, mehr wegen der Schönheit einzelner Theile, als wegen der Vollkommenheit des Ganzen; denn die Beine und Füße nebst dem Unterleibe sind weit geringer in der Form und in der Arbeit, als das übrige der Figur. Der Kopf ist unstreitig einer der schönsten jugendlichen Köpfe aus dem Alterthume. In dem Gesichte des Apollo herrscht die Majestät und der Stolz; hier aber ist ein Bild der Grazie holder Jugend und der Schönheit blühender Jahre, mit gefälliger Unschuld und sanfter Reizung gesellt, ohne Andeutung irgend einer Leidenschaft, welche die Uebereinstimmung der Theile und die jugendliche Stille der Seele, die sich hier bildet, stören könnte. In dieser Ruhe, und gleichsam in dem Genusse seiner selbst, mit gesammelten und von allen äußeren Vorwürfen zurückgerufenen Sinnen,

---

[1]) Euseb. Praep. Evang. L. 4. p. 92. I. 9. Ibid. p. 98. I. 25.
[2]) conf. Cuper. Apotheos. Hom. p. 5.
[3]) Philostr. Vit. Lolliani, p. 527. I. 19.
[4]) Io. Autiochen. περὶ ἀρχαιολογίας citat. a Salmas. Not. in Spartian. p. 51.
[5]) Mich. Choniat. ap. Fabric. Bibl. Gr. T. 6. p. 406.
[6]) Bottari Mus. Capit. T. 2. p. 35.

ist der ganze Stand dieser edlen Figur gesetzt. Das Auge, welches, wie an der Göttin der Liebe, aber ohne Begierde, mäßig gewölbt ist, redet mit einnehmender Unschuld; der völlige Mund im kleinen Umfange häuft Regungen, ohne sie zu fühlen zu scheinen; die mit lieblicher Fülle genährten Wangen beschreiben, mit der gewölbten Rundung des sanft erhobenen Kinnes, den völligen und edlen Umriß des Hauptes dieses edlen Jünglings. In der Stirn aber zeigt sich schon mehr als der Jüngling; sie kündigt den Held an in der erhabenen Pracht, mit welcher sie anwächst, wie die Stirn des Hercules. Die Brust ist mächtig erhaben, und die Schultern, Seiten und Hüften sind wunderbar schön. Aber die Beine haben nicht die schöne Form, die ein solcher Körper erfordert; die Füße sind grob gearbeitet, und der Nabel ist kaum angedeutet; bei dem allen ist der Stil verschieden von dem zu Hadrians Zeiten. Die schönsten Werke von Hadrians Zeiten sind das erhaben gearbeitete Brustbild des Antinous [1]), welches ehemals dessen Figur, in mehr als Lebensgröße, war, in der Villa Albani, und dessen Brustbild, welches ehemals in der Sammlung der Königin Christine von Schweden war und jetzt zu St. Ildefonse in Spanien steht. Der Kopf desselben in der Villa Monte Dragone, oberhalb Frascati, ist dreimal so groß, als die Natur, und hat eingesetzte Augen. Eine kleine Statue zu Pferde, ein paar Fuß hoch, wie man vorgiebt [2]), vom Hadrian, in der Villa Mattei, verdiente kaum erwähnt zu werden, geschweige denn mit Gelegenheit zu einer heftigen Schrift [3]) zu geben, zumal Jemandem, der diese Figur selbst nicht sehen konnte, da er schrieb: es ist dieselbe außerdem diesem Kaiser im geringsten nicht ähnlich. Der schönste Kopf dieses Kaisers in Stein geschnitten ist ein Cameo in dem Cabinete des Prinzen von Oranien, dessen voriger Besitzer der Graf von Thoms in Holland war; dieser Stein befand sich in dem königlich farnesischen Museo zu Capo di Monte in Neapel, und kam in gedachten Besitzers Hände; wie und auf welche Art, überlasse ich dem Leser zu muthmaßen.

Ich finde hier noch anzumerken, daß die großen kaiserlichen Medaillons in Erz, welche ächt sind, allererst unter dem Hadrian anfangen. Dieses vorausgesetzt, sind alle diejenigen, welche sich in dem kaiserlichen Museo zu Wien befinden, für untergeschoben zu erklären. Einer der schönsten daselbst von gedachtem Kaiser ist inwendig hohl, und ein Mauleseltreiber bei Rom hatte dieses seltene Stück viele Jahre, anstatt einer Schelle, an seinem Thiere hängen.

Die Antoniner schätzten die Künste, und Marcus Aurelius verstand die Zeichnung, in welcher ihn Diognetus, ein weiser Maun, unterrichtete [4]); dieser war zugleich sein Lehrer in der Weltweisheit; aber die guten Künstler fingen an selten zu werden, und die vormalige allgemeine Achtung für dieselben verlor sich, wie man aus den Begriffen dieser Zeit schließen kann. Die Sophisten, welche jetzt gleichsam auf den Thron erhoben wurden, und denen die Antoniner öffentliche Lehrstühle bauen und

---

[1]) v. Borioni Collect. Antiqu. tab. 9.
[2]) Maffei Stat. n. 104.
[3]) Riccobaldi Apolog. del Diar. Ital. di Montfauc. p. 45. seq.
[4]) Capitolin. in M. Aurel. p. 24. A.

ein großes Gehalt auf ihre Lunge und Stimmen zahlen ließen[1]), Menschen ohne eigene Vernunft und Geschmack[2]), schrieen wider Alles, was nicht gelehrt war, und ein geschickter Künstler war in ihren Augen wie ein Handwerker. Ihr Urtheil von der Kunst ist dasjenige, welches Lucianus der Gelehrsamkeit in seinem Traume in den Mund legt; ja es wurde an jungen Leuten als eine Niederträchtigkeit ausgelegt, nur zu wünschen ein Phidias zu werden. Daher es fast zu verwundern ist, daß Arrianus, ein Scribent dieser Zeit, es für ein Unglück hält, den Jupiter des Phidias nicht gesehen zu haben[3]).

Die Zeit der Antoniner ist in der Kunst, wie die scheinbare Besserung gefährlicher Kranken kurz vor ihrem Ende, in welchen das Leben bis auf einen dünnen Faden des Hauchs gebracht, dem Lichte einer Lampe ähnlich ist, welches, ehe es gänzlich verlöscht, alle Nahrung sammelt, in eine helle Flamme auffährt und plötzlich verlöscht. Es lebten noch die Künstler, welche sich unter dem Hadrian gebildet hatten, und die großen Werke, noch mehr aber der übrige gute Geschmack und die Einsicht besagter Kaiser und ihres Hofes gaben ihnen Gelegenheit, sich zu zeigen; aber nach ihrer Zeit fiel die Kunst mit einmal. Antoninus Pius baute seine prächtige Villa bei Lavinium, deren Trümmer von ihrer Größe zeigen. Von der Pracht derselben giebt ein silberner Hahn einen Beweis, aus welchem das Wasser in den Bädern dieser Villa lief; es wurde derselbe vor etwa vierzig Jahren an gedachtem Orte ausgegraben, und hielt dreißig bis vierzig Pfund an Gewicht, mit der Inschrift: FAVSTINAE NOSTRAE. In den Bädern des Claudius lief auch das Wasser in silbernen Röhren[4]). In den Trümmern jener Villa wurde die schöne Thetis des Herrn Cardinal Alexander Albani im Jahre 1714 entdeckt, aber ohne Kopf; es ist dieselbe bis auf die Schenkel unbekleidet und hält ein Ruder, welches auf einem Meerthiere ruht; die Base, nebst dem einen Fuße auf derselben, hat sich erhalten, und an derselben sieht man ein Rostrum eines Schiffes. Diese Statue aber ist vermuthlich aus einer höhern Zeit der Kunst, sowie es zwei unbekleidete Statuen mit Köpfen des Lucius Verus[5]) in der Villa Mattei und Farnese scheinen, unter welchen diese eine der vollkommensten männlichen Figuren aus dem Alterthume ist. Marcus Aurelius ließ auf dem Foro Trajani allen tapfern Männern, die in dem deutschen Kriege geblieben waren, Statuen aufrichten.

Eins der schönsten Werke dieser Zeit ist ein colossalischer Kopf von Marmor, wie es scheint der jüngern Faustina; ich sage, wie es scheint; denn die Aehnlichkeit, sonderlich jugendlicher und weiblicher Köpfe, wird etwas unkenntlich in colossalischen Köpfen; von dem Kinne an bis an die Haare auf der Stirn hält derselbe zwei Spannen. Dieser Kopf war, wie man sieht, nach der von mir angezeigten Art, in dessen Statue eingefügt. Es muß dieselbe von Erz oder von Marmor gewesen sein; denn einer von den Füßen, welcher sich erhalten hat, war ebenfalls eingefügt, so daß die äußern Theile von Marmor waren; auch von den Armen sind

---

1) ἆθλα φωνῆς.
2) v. Galen. de pulsium differ. sub init.
3) Arrian. Epict. L. 1. c. 6. p. 35.
4) Fabric. Rom. p. 205.
5) Maffei Stat. n. 106.

Stücke übrig. Dieser schöne Kopf, welcher nicht im geringsten gelitten hat, wurde zu Porcigliano, ohnweit von Ostia, wie man glaubt, in den Trümmern der Villa des Plinius, Laurentum genannt, entdeckt. An eben dem Orte fanden sich verschiedene sehr schöne modellirte Figuren von gebrannter Erde; unter andern ein Sturz einer Venus, und eine bekleidete Figur von etwa drei Palmen hoch, ingleichen zwei Füße mit angelegten Sohlen, die dem Fuße von gedachter Statue vollkommen ähnlich sind und vermuthlich die Modelle zu jenen waren; diese Stücke befinden sich zu Rom in dem Hause des Baron del Nero, eines florentinischen Patritius.

Man sieht, daß man damals anfing, sich mehr als vorher auf Portraits zu legen und Köpfe anstatt Figuren zu machen, welches durch wiederholte Befehle des Raths zu Rom, daß Jedermann dieses oder jenes Kaisers Bildniß im Hause haben sollte [1]), befördert wurde. Es finden sich einige etwa von dieser Zeit, welche Wunder der Kunst in Absicht der Ausarbeitung können genannt werden. Drei außerordentlich schöne Brustbilder des Lucius Verus und ebenso viel vom Marcus Aurelius, sonderlich aber eins von jeden, größer als die Natur, in der Villa Borghese, wurden vor dreißig Jahren, mit großen Ziegeln bedeckt, vier Milien von Rom, auf der Straße nach Florenz, an einem Orte, welcher Acqua Traversa heißt, gefunden.

Die Statue des Marcus Aurelius zu Pferde ist zu bekannt, als daß ich viel davon rede. Lächerlich ist, was man unter dem Kupfer einer Figur zu Pferde in der Galerie des Grafen Pembroke zu Wilton in England gesetzt hat [2]): „die erste Statue des Marcus Aurelius zu Pferde, welche verursachte, daß der Meister derselben gebraucht wurde, die große Statue dieses Kaisers, an welcher das Pferd von dem unsrigen verschieden ist, zu machen.“ Die Unterschrift eines halb bekleideten Hermes eben daselbst [3]) ist wegen ähnlicher Unverschämtheit des Vorgebens zu merken: „Einer von den Gefangenen, welche die Architrave an dem Thore des Palastes von dem Vicekönig in Aegypten trugen, nachdem Cambyses dieses Reich erobert hatte.“ Die Statue des Marcus Aurelius zu Pferde stand auf dem Platze vor der Kirche von St. Johann Lateran, weil in dieser Gegend das Haus war, wo dieser Kaiser geboren war; die Figur des Kaisers aber muß in der mittleren Zeit verschüttet gelegen haben. Denn in dem Leben des berühmten Cola von Rienzo wird nur von dem Pferde allein geredet, und man nannte es das Pferd des Constantins. Bei Gelegenheit eines großen Festes, zur Zeit, da die Päpste ihren Sitz zu Avignon hatten, lief für das Volk aus dem Kopfe des Pferdes, und zwar aus dem rechten Nasenloche, rother Wein, und aus dem linken Wasser [4]); in Rom war damals kein anderes Wasser, als aus der Tiber, da die Wasserleitungen eingegangen waren, und an entlegenen Orten von dem Flusse wurde es verkauft, wie jetzt auf den Gassen zu Paris [5]).

---

[1]) conf. Casaub. Not. in Spartiani Pescen. p. 124. D.
[2]) Tab. 9.
[3]) Tab. 20.
[4]) Fiortifloc. Vita di Col. di Rienz. p. 107.
[5]) Der Senat zu Rom giebt alle Jahre einen Blumenstrauß an das Capitel der Kirche von St. Johann Lateran, gleichsam als eine Lehnpflicht, zur

Die Statue des Rhetors Aristides in der vaticanischen Bibliothek ist aus der Zeit, von welcher wir reden, und unter den sitzenden bekleideten Figuren nicht die schlechteste. Nach der Beschreibung einer bewaffneten Venus, welche der berühmte Redner Herodes, mit dem Zunamen Atticus, machen lassen[1]), die nicht das Süße und Verliebte, sondern etwas Männliches und eine Freude, wie nach erhaltenem Siege, zeigte, kann man schließen, daß sich die Kenntniß des Schönen und des Stils der Alten nicht gänzlich aus der Welt verloren gehabt. Ebenso fanden sich noch Kenner der edlen Einfalt und der ungeschmückten Natur in der Schreibart und Beredsamkeit, und Plinius, welcher uns berichtet[2]), daß diejenigen Stellen in seiner Lobrede, die ihm am wenigsten Mühe gekostet, bei Einigen mehr, als die ausstudirten, Beifall gefunden, faßte daher Hoffnung zur Wiederherstellung des guten Geschmacks. Aber nichts desto weniger blieb er selbst bei dem gekünstelten Stil, welchen in seiner Rede die Wahrheit und das Lob eines würdigen Mannes gefällig macht. Vorher gedachter Herodes ließ einigen von seinen Freigelassenen, die er liebte, Statuen setzen[3]). Von den großen Denkmalen, die dieser Mann in Rom sowohl, als zu Athen und in andern griechischen Städten bauen lassen, sind noch zwei Säulen seines Grabmals übrig, von einer Art Marmor, den man Cipolino nennt, von drei Palmen im Durchmesser. Die Inschrift auf denselben hat dieselben berühmt gemacht, und Salmasius hat sie erklärt. Ein französischer Scribent[4]) muß geträumt haben, welcher uns lehren will, die Inschrift sei nicht in griechischen, sondern in lateinischen Buchstaben abgefaßt. Es wurden diese Säulen im Monate September 1761 von Rom nach Neapel abgeführt, und liegen in dem Hofe des herculanischen Musei zu Portici. Die Inschriften seiner berühmten Villa Triopäa, welche jetzt in der Villa Borghese stehen, hat Spon bekannt gemacht[5]).

Damals wurden auch denen, die im Circo in den Wettläufen auf Wagen den Preis erhielten, Statuen aufgerichtet[6]), von welchen man sich einen Begriff machen kann aus einigen Stücken musaischer Arbeit im Hause Massimi mit dem Namen der Personen, noch deutlicher aber von einem solchen Sieger, fast in Lebensgröße, auf einem Wagen mit vier Pferden,

---

Bekenntniß des alten Rechts dieser Kirche an die Statue des Marcus Aurelius. Es ist eine öffentliche Bedienung über diese Statue von der Zeit, da dieselbe auf das Campidoglio gebracht worden, bestellt, welche monatlich zehn Scudi einträgt; derjenige, welcher dieselbe versieht, heißt Custode del Cavallo. Eine andere einträglichere, ebenso müßige, aber noch ältere Bedienung ist die Lettura di Tito Livio, welche jährlich dreihundert Scudi einträgt, die aus dem Salzimposte genommen werden. Beide Stellen vergiebt der Papst, und sie ruhen auf gewissen Häusern von dem ältesten Adel in Rom; die letzte Bedienung hat das Haus Conti, und sollte auch Niemand von ihnen des Livius Geschichte mit Augen gesehen haben.

[1]) Phot. Biblioth. p. 1046.
[2]) L. 3. ep. 18.
[3]) Philostrat. Vit. Sophist. L. 2. c. 1. §. 10.
[4]) Renaudot sur l'orig. des Lettr. Grecq. p. 237.
[5]) Misc. ant. p. 322.
[6]) conf. Palmer. Exerc. in auct. gr. p. 535.

in erhobener Arbeit, von einer großen ovalen Begräbnißurne in der Villa Albani, und sonderlich aus einer wirklichen Statue in der Villa Negroni. Aus dieser Figur ist in der Ergänzung derselben ein Gärtner gemacht worden, wegen eines krummen Messers im Gürtel, auf eben die Art, wie an jener Urne, und es ist ihr daher eine Hacke in die Hand gegeben worden. Diese Personen waren mehrentheils vom Pöbel, deren Brust bis an den Unterleib mit einem Gürtel vielmehr umwunden und geschnürt war. Lucius Verus ließ sogar das Bildniß seines Pferdes, Volucris genannt, von Gold im Circo setzen. Bei den Werken unter dem Marcus Aurelius gemacht fällt mir mehrentheils dieses Prinzen eigene Schrift ein, in welcher, außer einer gesunden Moral, die Gedanken sowohl, als die Schreibart, gemein und eines Prinzen, welcher sich mit Schreiben abgiebt, nicht würdig genug sind.

Unter und nach dem Commodus, dem Sohne und Nachfolger des Marcus Aurelius, ging die letzte Schule der Kunst, die gleichsam vom Hadrian gestiftet war, und die Kunst selbst, so zu reden, zu Grunde. Derjenige Künstler, von dessen Hand der wunderschöne Kopf dieses Kaisers in seiner Jugend, im Campidoglio ist, macht der Kunst Ehre; es scheint derselbe etwa um eben die Zeit, in welcher Commodus den Thron bestieg, das ist im neunzehnten Jahre seines Alters, gemacht zu sein; der Kopf aber kann zum Beweise dienen, daß dieser Künstler nicht viel seines gleichen gehabt; denn alle Köpfe der folgenden Kaiser sind jenem nicht zu vergleichen. Die Münzen dieses Kaisers sind in der Zeichnung sowohl, als in der Arbeit, unter die schönsten kaiserlichen Münzen zu rechnen; zu einigen derselben sind die Stempel mit so großer Feinheit geschnitten, daß man an der Göttin Roma, die auf einer Rüstung sitzt und dem Commodus eine Kugel überreicht, an den Füßen die kleinen Köpfe von den Thieren, aus deren Fellen man Schuhe trug, ausgeführt sieht [1]). Man kann aber von einer Arbeit im Kleinen auf die Ausführung eines Werkes im Großen nicht sicher schließen; derjenige, welcher ein kleines Modell eines Schiffes zu machen weiß, ist dadurch nicht geschickt zum Bau eines Schiffes, welches im tobenden Meere bestehen kann; denn viele Figuren auf Rückseiten der Münzen folgender Kaiser, die nicht übel gezeichnet sind, würden sonst einen irrigen Schluß auf das Allgemeine der Kunst veranlassen. Ein erträglicher Achilles, klein gezeichnet, wird von eben der Hand groß, wie die Natur, ausgeführt, vielmals als ein Thersites erscheinen. Es ist auch glaublich, wenn auf Münzen des dritten Jahrhunderts die Rückseiten über den Begriff selbiger Zeiten gearbeitet sind, daß man sich alter Stempel bedient habe.

Des Commodus Andenken beschloß der Senat zu Rom zu vertilgen, und dieses ging vornehmlich auf dessen Bildnisse; dieses fand sich an vielen Brustbildern und Köpfen desselben, die der Herr Cardinal Alexander Albani entdeckte, da er den Grund zu seinem prächtigen Lusthause zu Nettuno am Meere graben ließ. Von allen Köpfen ist das Gesicht mit dem Meißel abgeschlagen, und man erkennt dieselben nur an einigen andern Zeichen, so wie man auf einem zerbrochenen Steine den Kopf des Antinous an dem Kinne und Munde erkennt. In der Villa Altieri ist

---

[1]) Buonaroti Oss. sopr. alc. Medagl. tab. 7. n. 5.

ein Kopf eben dieses jungen Menschen, nach Anzeige des Mundes, welcher nur allein von demselben erhalten war, als ein Antinous ergänzt.

Es ist kein Wunder, daß die Kunst anfing, sich merklich gegen ihren Fall zu neigen, wenn man bedenkt, daß auch die Schulen der Sophisten in Griechenland mit dem Commodus aufhörten[1]). Ja den Griechen wurde sogar ihre eigene Sprache unbekannt; denn es waren wenige unter ihnen, die ihre besten Schriften mit dem wahren Verständnisse derselben lesen konnten, und wir wissen, daß Oppianus in seinen Gedichten durch die Nachahmung des Homerus und durch dessen Ausdrücke und Worte, deren er sich bedient, sowie Homerus selbst, den Griechen dunkel war[2]). Daher hatten die Griechen Wörterbücher in ihrer eigenen Sprache nöthig, und Phynichus suchte die Athenienser zu lehren, wie ihre Voreltern geredet hatten; aber von vielen Worten war keine bestimmte Bedeutung mehr zu geben, und ihre Herleitung wurde durch verlorne Stammwörter auf Muthmaßungen gegründet.

V. Fall der Kunst unter dem Septimius Severus.

Wie sehr die Kunst nach dem Commodus gefallen, beweisen die öffentlichen Werke, welche Septimius Severus einige Zeit nachher aufführen ließ. Er folgte dem Commodus ein Jahr nachher in der Regierung, nachdem Pertinax, Didius Julianus, Clodius Albinus und Pescennius Niger in kurzer Zeit regiert hatten und ermordet worden. Die Athenienser ließ Severus sogleich seinen Zorn empfinden wegen einer Beleidigung, welche ihm auf einer Reise nach Syrien zu Athen in voriger Zeit widerfahren war; er nahm der Stadt alle ihre Vorrechte und Freiheiten, die ihr von den vorigen Kaisern ertheilt waren[3]). Die erhobenen Arbeiten an seinem Bogen und an einem andern Bogen, welchen die Silberschmiede ihm zu Ehren aufführen lassen, sind so schlecht, daß es erstaunend scheint, wie die Kunst in zwölf Jahren, seit dem Tode des Marcus Aurelius, so ganz und gar herunter kommen können. Die erhobene Figur des Fechters Bato[4]), in der Villa Pamfili, in Lebensgröße, ist ebenfalls ein Zeugniß hiervon; denn wenn dieses der Fechter dieses Namens ist, welchen Caracalla prächtig beerdigen lassen, so wird nicht der schlechteste Bildhauer dazu gebraucht sein. Philostratus gedenkt eines Malers Aristodemus, welcher sich um diese Zeit hervor that; er war ein Schüler eines Eumelus.

In Betrachtung gedachter Arbeiten sollte man kaum glauben, daß sich noch ein Künstler gefunden, welcher des Severus Statue von Erz[5]) in dem Palaste Barberini machen können, ob sie gleich nicht für schön kann gehalten werden. Die vermeinte Statue des Pescennius Niger[6]) im Palaste Altieri, welcher sich wider vorgedachten Kaiser aufwarf und von ihm geschlagen wurde, wäre noch weit seltener, als jene, und als alle dessen

---

[1]) Cresol. Theatr. Rhet. L. 1. c. 4. p. 32.
[2]) conf. Bentley's Diss. upon Phalar. p. 406.
[3]) Spartian. Sever. p. 594. ed. Lugd. 1591.
[4]) Fabret. Syntagm. de Columna Traj. c. 8. Montfauc. Ant. expl. T. 3. pl. 154.
[5]) Maffei Stat. n. 92.
[6]) Maffei Stat. n. 110.

Münzen, wenn dieselbe diesen Kaiser vorstellen könnte; der Kopf aber ist dem Septimius Severus ähnlicher. Die einzige Statue des Macrinus, welcher dem Caracalla folgte, befindet sich in dem Weinberge Borioni.

Von den Zeiten des Heliogabalus wird eine weibliche Statue in Lebensgröße in der Villa Albani gehalten. Es stellt dieselbe eine betagte Frau vor mit einem so männlichen Gesichte, daß nur die Kleidung das Geschlecht derselben anzeigt; die Haare sind ganz schlecht über den Kopf gekämmt und hinterwärts hinauf genommen und untergesteckt. In der linken Hand hält dieselbe eine gerollte Schrift, welches an weiblichen Figuren etwas außerordentliches ist, und man glaubt daher, daß es die Mutter besagten Kaisers sein könne, welche im geheimen Rathe erschien, und welcher zu Ehren ein Senat von Weibern in Rom angeordnet wurde [1]).

Alexander Severus, welcher dem Heliogabalus folgte, ließ die Statuen vieler berühmten Männer von allen Orten zusammen holen und auf dem Foro des Kaisers Trajanus setzen. Von dessen Zeit ist die sitzende Statue des H. Hippolytus in Lebensgröße in der vaticanischen Bibliothek [2]), welches ohne Zweifel die älteste christliche Figur in Stein ist; denn damals fingen die Christen an, mehr Ansehen, als vorher, zu gewinnen, und gedachter Kaiser erlaubte ihnen den öffentlichen Gottesdienst an dem Orte, wo jetzt St. Maria in Trastevere ist [3]). Diese Statue ist in Vergleichung mit der Arbeit an dem Bogen des Septimius Severus über den Begriff dieser Zeit; eben dieses gilt von der großen Begräbnißurne des Alexander Severus und der Julia Mammäa, welche liegend in Lebensgröße auf dem Deckel derselben gearbeitet sind [4]). Der Künstler derselben muß einer von denjenigen sein, welche durch Nachahmung der Alten aus dem Verderbnisse ihrer Zeit das Haupt erhoben.

Von einem solchen Künstler ist die Statue Kaisers Pupienus, welche im Palaste Verospi stand, und vor kurzer Zeit verkauft worden. Es ist dieselbe zehn Palme hoch und ohne alle Beschädigung erhalten bis auf den rechten Arm, welcher bis an den Ellenbogen mangelt; es hat dieselbe sogar die feine lettigte Rinde behalten, mit welcher die Werke der Alten unter der Erde überzogen werden. Mit der linken Hand hält die Figur das Parazonium gefaßt, und an dem Stamme, woran das rechte Bein zur Befestigung steht, ist ein großes Horn des Ueberflusses stehend gearbeitet. Dem ersten Anblicke giebt diese Statue einen Begriff, welcher sich nicht mit ihrer Zeit zu reimen scheint; denn sie zeigt eine Großheit und Pracht der Theile; in der Fülle ihrer Theile aber entdeckt sich nicht das Wissen älterer Künstler; es sind die Hauptfarben da, aber die Mitteltinten fehlen, und die Figur erscheint dadurch schwer und hat für ihre Größe einen zu völligen Umfang. Es irrt also Montfaucon, wenn er vorgiebt [5]), daß die Bildhauerkunst um diese Zeit gänzlich verloren gegangen.

---

[1]) Lamprid. Heliogab. p. 102. C.

[2]) Ueber den Beweis der Benennung dieser Statue, an welcher der Kopf neu ist, siehe Vignola Diss. de anno Imp. Alexandri Severi, quem praefert Cathedra marmorea S. Hippolyti, Rom. 1712. 4.

[3]) v. Nardini Rom. p. 477.

[4]) v. Bellori Sepulcr. vet. fig. 81.

[5]) conf. Ficoroni Oss. sopra il Diar. Ital. di Montf. p. 14.

Die Base von einer Statue Kaisers Gordianus, welche im Palaste Farnese war [1]), ist nicht mehr vorhanden.

Die eigentliche bestimmte Zeit, in welcher der gänzliche Fall der Kunst erfolgte, war vor dem Constantin, zur Zeit der großen Verwirrung durch die dreißig Tyrannen, welche sich unter dem Gallienus aufwarfen, das ist, zu Anfang der letzten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Die Münzverständigen bemerken, daß nach dem Gallienus in Griechenland nicht einmal mehr Münzen geprägt worden; je schlechter aber die Münzen dieser Zeit an Gehalt und Gepräge sind, desto öfter findet sich die Göttin Moneta auf denselben; sowie die Ehre ein häufiges Wort in dem Munde einer Person ist, an deren Ehre man zu zweifeln hat. Der Kopf des Gallienus von Erz mit einem Lorbeerkranze, in der Villa Mattei, ist wegen der Seltenheit zu schätzen.

Es findet sich Nachricht von einer Statue der Calpurnia, der Gemahlin des Titus, welcher einer von gedachten Afterkaisern oder Tyrannen war; es wird dieselbe aber so schlecht gewesen sein, daß ein dunkles Wort, dessen Erklärung den Gelehrten viel Mühe macht [2]), keinen merkwürdigen Umstand zur Kunst, wie man hier gesucht hat, enthalten kann.

Wie es hernach unter Constantin dem Großen mit der Kunst ausgesehen, zeigen dessen Statuen, eine unter dem Portale der Kirche zu St. Johann Lateran, zwei andere auf dem Campidoglio, und einige erhobene Arbeiten an dessen Bogen, an welchem Alles, was gut ist, von einem Bogen Kaisers Trajanus genommen worden. Es ist also kaum glaublich, daß das alte Gemälde der Göttin Roma im Palaste Barberini zu Constantins Zeiten gemacht worden. Es findet sich Nachricht von andern entdeckten Gemälden, welche Hafen und Aussichten auf das Meer vorstellen, die, nach der Unterschrift derselben, aus dieser Zeit möchten gewesen sein [3]); sie sind aber nicht mehr vorhanden; die Zeichnungen mit Farben ausgeführt finden sich in der Bibliothek des Herrn Cardinals Alexander Albani. Aber die Gemälde in dem einen und ältesten vaticanischen Virgilio sind nicht zu gut für Constantins Zeiten, wie Jemand meint [4]), welcher, da er geschrieben, nicht das frische Gedächtniß davon gehabt, und nach Kupfern des Bartoli, welcher alles Mittelmäßige wie von guter Zeit scheinen gemacht, geurtheilt hat. Es hat derselbe nicht gewußt, daß man aus einer schriftlichen Nachricht von gleichem Alter in diesem Buche beweisen kann, daß diese Abschrift zu Constantinus Zeiten gemacht worden [5]). Von eben der Zeit scheint der alte gemalte Terentius in dieser Bibliothek zu sein, und der berühmte Peiresc gedenkt in einem

---

[1]) v. Lips. Ant. Lect. L. 5. c. 8.

[2]) Trebellius Pollio (Vita Titi), welcher diese Nachricht giebt, sagt: — cuius Statuam in templo Veneris adhuc videmus *Argolicam,* sed auratam. Baudelot hat eine weitläuftige Untersuchung über das Wort Argolica gemacht (Vtilité des Voyag. T. 1. p. 174. seq.): ich glaubte, man könne Argillacea lesen, so daß die Statuen von Thon oder gebrannter Erde, aber vergoldet, gewesen, und ich habe nachher gefunden, daß ein Gelehrter, welcher den Deutschen Ehre macht, eben dieser Meinung ist. (Triller. Obs. Crit. L. 4. c. 6. p. 328.)

[3]) Burman. Syllog. Epist. T. 5. p. 527.

[4]) Spence Polymet. Dial. 8. p. 105.

[5]) Burman. I. c. p. 194. seq.

seiner ungedruckten Briefe, in der Bibliothek des Herrn Cardinals Alexander Albani, einer andern alten Handschrift des Terentius von den Zeiten Kaisers Constantius, Constantinus des Großen Sohn, dessen gemalte Figuren von eben dem Stil mit jenen gewesen.

Man erinnere sich, daß, wenn ich von dem Falle der Kunst im Alterthume rede, dieses vornehmlich von der Bildhauerei und Malerei zu verstehen ist; denn da diese abnahmen und sich ihrem Untergange näherten, blühte die Baukunst in gewissem Maaße, und es wurden Werke in Rom aufgeführt, dergleichen an Größe und Pracht Griechenland in seinen besten Zeiten nicht gesehen, und da es wenige Künstler gab, die eine erträgliche Figur zeichnen konnten, bauete Caracalla die erstaunenden Bäder, deren Trümmer selbst noch wunderbar scheinen. Diocletianus führte seine Bäder auf, in welchen er jene noch zu übertreffen suchte, und man muß gestehen, daß dasjenige, was sich von denselben erhalten hat, uns mit Erstaunen erfüllen kann. Die Gebälke der Säulen aber werden unter dem gehäuften Schnitzwerke, wie die Zuschauer in den Schauspielen dieses Kaisers unter einer Ueberschwemmung von Blumen, welche man auf sie werfen ließ, erstickt. Eine jede Seite von seinem Palaste zu Spalatro in Illyrien ist siebenhundert und fünf englische Fuß lang, nach der neuesten Ausmessung Herrn Adams. Dieses erstaunende Gebäude hatte vier Hauptgassen von fünfunddreißig Fuß breit, und die Gasse von dem Eingange bis zum Platze in der Mitte ist zweihundert und sechsundvierzig Fuß lang; die Gasse, welche diese durchschneidet, ist vierhundert und vierundzwanzig Fuß lang. Auf beiden Seiten dieser Gassen waren bedeckte Bogen von zwölf Fuß breit, und einige von denselben sind noch ganz erhalten. Nicht lange vorher sind die großen Paläste und Tempel zu Palmyra aufgeführt, die an Pracht alle übriggebliebenen Gebäude in der Welt übertreffen, an welchen man das Schnitzwerk und die Verzierungen bewundern muß. Es wäre also nicht widersprechend, wie Nardini meint[1]), daß die zwei erstaunenden Stücke eines schön geschnitzten Gebälks in dem Garten des Palastes Colonna von einem Tempel der Sonne sein könnten, welchen Kaiser Aurelianus in dieser Gegend gebaut. Dieses zu begreifen, muß man bedenken, daß die Baukunst, welche vornehmlich mit Maaß und Regel zu thun hat, und in welcher alles nach denselben bestimmt werden kann, eine angewiesenere Vorschrift, als die Kunst der Zeichnung insbesondere, hat, und also nicht so leicht abweichen, noch verfallen konnte. Unterdessen bekennt Plato, daß selbst in Griechenland ein guter Baumeister eine Seltenheit gewesen[2]). Bei dem allen ist fast unbegreiflich, daß an dem Portal des fälschlich sogenannten Tempels der Concordia, welchen Constantin, nach Anzeige einer nicht mehr vorhandenen Inschrift[3]), wieder herstellen lassen, das oberste und verjüngte Ende von zwei Säulen umgekehrt auf die untere Hälfte derselben gesetzt worden.

Constantin der Große suchte, nach bestätigtem Frieden im Reiche, den Wissenschaften aufzuhelfen, und in Athen, wo die Lehrer der Redekunst ihre Schulen von neuem mit großem Zulaufe öffneten, wurde der Sammel-

---

[1]) Rom. p. 187.
[2]) Amator. p. 237. l. 7. edit. Basil.
[3]) Marlian. Topogr. Rom. L. 2. c. 10. p. 28.

platz der Studirenden, die aus dem ganzen Reiche dahin gingen[1]). Hätte die Welt durch Ausrottung der Abgötterei nicht eine andere Gestalt bekommen, so sieht man an vier großen Kirchenvätern, dem H. Gregorius Nazianzenus und Nyssenus, dem H. Basilius und Johann Chrysostomus, daß es der griechischen Nation auch nach dem Constantin nicht an außerordentlichen Talenten, auch in Cappadocien, gefehlt. Und da gedachte H. Väter die Beredsamkeit und die Schönheit der Sprache nach einem großen Verfall wiederum in die Höhe gebracht, so daß sie dem Plato und dem Demosthenes zur Seite stehen können und alle heidnischen Scribenten ihrer Zeit gegen sich verdunkeln, so wäre es nicht unmöglich gewesen, daß in der Kunst ein gleiches geschehen können. Es war aber mit der Kunst so weit gekommen, daß man aus Ungeschicklichkeit und Mangel eigener Kräfte, wenn Statuen oder Köpfe verordnet und bestellt wurden, Figuren alter Meister nahm, und dieselben nach dem, was sie vorstellen sollten, zurichtete, so wie alte römische Inschriften auf christlichen Gräbern gebraucht wurden[2]), auf deren Rückseite die christliche Inschrift steht. Flaminio Vacca redet[3]) von sieben unbekleideten Statuen, welche zu seiner Zeit gefunden wurden und von einer barbarischen Hand waren überarbeitet worden. An einem im Jahre 1757 gefundenen Kopfe, unter den Trümmern alter Sachen in der Villa Albani, von welchem nur die Hälfte übrig ist, sieht man zugleich die Hand eines alten und eines barbarischen Meisters; diesem hat es vielleicht nicht gelingen wollen, und er hat seine Arbeit nicht geendigt; das Ohr und der Hals zeugen von dem Stile des alten Künstlers.

Von der Kunst findet sich nach Constantins Zeiten weiter nicht viel Nachricht; es ist hingegen zu vermuthen, daß, da man bald nachher in Constantinopel anfing, die Statuen der Götter zu zerschlagen, die Werke der Kunst in Griechenland ein gleiches Schicksal werden gehabt haben. Im Rom wurde, diesen Unfug zu verhindern, ein Aufseher über die Statuen bestellt, welcher Centurio nitentium rerum hieß und über Soldaten gesetzt war, die des Nachts umher gehen und Achtung geben mußten, daß keine Statuen zerstümmelt und zerschlagen wurden[4]). Denn da die christliche Religion anfing mächtig zu werden, wurden die heidnischen Tempel ausgeplündert, und die Verschnittenen, welche an der Constantiner Höfe anstatt ihrer Herren regierten, zierten mit dem Marmor der Tempel ihre Paläste aus[5]). Diesen Unfug suchte Kaiser Honorius in Rom zu steuern durch ein Gesetz, in welchem die Opfer untersagt, aber die Tempel selbst zu erhalten befohlen wurden[6]). Berühmten Männern aber wurden noch damals Statuen aufgerichtet, wie dem Stilico und dem Dichter Claudianus unter dem Kaiser Honorius diese Ehre wiederfuhr; von jener Statue fand sich vor zweihundert Jahren noch die Base[7]). Zu Constantinopel haben sich noch zwei Säulen, nach Art der trajanischen in Rom,

---

[1]) v. Cresol. Theatr. Rhet. p. 32.
[2]) conf. Fabret. Inscr. p. 168.
[3]) Montfauc. Diar. Ital. p. 139.
[4]) v. Vales. Not. ad Ammian. L. 16. c. 6. C.
[5]) v. Ibid. ad L. 22. c. 4. p. 299. b.
[6]) Cod. Theodos. de Pagan. L. 15.
[7]) Marlian. Topogr. Rom. L. 2. c. 10. p. 29.

erhalten, welche unter der Regierung des Arcadius gearbeitet und aufgerichtet worden sind[1]). Die erhobenen Arbeiten an der einen sind nach den Zeichnungen in Kupfer gestochen, welche der venetianische Maler *Bellino*, den Mohammed II. nach Constantinopel kommen ließ, verfertigt, und es scheint, daß der Künstler die Arbeit an derselben nach seiner Vorstellung verschönert habe. Denn das wenige, was von der andern Säule gezeichnet ist, giebt einen sehr schlechten Begriff und ist unendlich weit von jener Arbeit verschieden.

Athen war, wie Synesius berichtet[2]), etliche sechzig Jahre, nachdem Byzanz der Sitz des römischen Reichs geworden war, aller seiner Herrlichkeit beraubt, und es war nichts merkwürdiges mehr daselbst, als die Namen von den alten Trümmern. Denn obgleich Kaiser Valerianus, vor dem Constantin, den Athieniensern erlaubt, die Mauern der Stadt, welche seit der Zeit des Sylla einige hundert Jahre umgerissen gelegen, wieder aufzubauen, so konnte die Stadt dennoch den Gothen, die unter dem Kaiser Gallienus Griechenland überschwemmten, nicht widerstehen. Sie wurde geplündert, und Cedrenus berichtet, daß die Gothen eine Menge von Büchern zusammen geschleppt, um sie zu verbrennen; da sie aber bedacht, daß es besser für sie sei, die Athenienser mit Büchern zu beschäftigen, hätten sie ihnen dieselben wieder gegeben. Eben so ein betrübtes Verhängniß betraf die Werke der Kunst in Rom; und durch die Barbaren in so vielen Eroberungen und Plünderungen dieser Stadt, ja durch die Römer selbst, wurden Schätze, dergleichen keine Zeit und die Hände aller jetzigen und künftigen Künstler nicht hervorzubringen vermögend *sind*, mit wilder Wuth vernichtet. Der prächtige Tempel des olympischen Jupiters war schon zur Zeit des H. Hieronymus[3]) dem Erdboden gleich gemacht. Da unter der Regierung des Kaisers Justinianus, im Jahre 537 der König der Gothen Theodatus, unter Anführung des Vitiges, Rom belagern ließ, und die Moles Hadriani bestürmt wurde, vertheidigten sich die Belagerten mit Statuen, die sie auf die Feinde herunter warfen[4]). Der berühmte schlafende Faunus, in der Galerie Barberini, ist vermuthlich unter diesen Statuen gewesen; denn er wurde ohne Schenkel und Beine und ohne den linken Arm, in Räumung des Grabens um besagtes Castell, unter Papst Urban VIII. nebst der Statue des Septimius Severus in Erz gefunden; nicht aber in dem Graben von Castell Gandolfo außer Rom, wie Breval irrig vorgiebt[5]).

Man giebt eine fast colossalische Statue in der Villa Giustiniani in vielen Büchern für eine Statue Kaisers Justinianus an, und das Haus Giustiniani, welches sich von diesem Kaiser herschreibt, hat dieses Vorgeben in einer Inschrift, die vor wenig Jahren gesetzt worden ist, von neuem zu behaupten gesucht; aber ohne den allergeringsten Grund. Die Statue, welche mittelmäßig ist, würde als ein Wunder der Kunst aus dieser Zeit müssen angesehen werden, und der Kopf ist neu und nach einem jungen Marcus Aurelius gemacht.

---

[1]) v. Bandur. Imp. Orient. T. 2. p. 508.
[2]) Ep. 235.
[3]) contr. Iovian. L. 2.
[4]) Procop. Hist. Goth. L. 1. p. 202. edit. Grotii.
[5]) Remarks.

Eine sitzende Statue unter Lebensgröße, in der Villa Borghese, welche man irrig für einen bettelnden Belisarius hält, hat zu diesem Namen durch die rechte Hand, welche auf dem Knie liegt, Gelegenheit gegeben. Es ist dieselbe hohl, gleichsam etwas in derselben zu empfangen, und hierin kann eine geheime Bedeutung liegen. Wir wissen, daß Augustus alle Jahre einen Tag den Bettler machte, und eine hohle Hand (Cavam manum) hinreichte, um ein Allmosen zu empfangen. Dieses geschah zur Versöhnung der Nemesis[1]), welche die Hohen in der Welt, wie man glaubte, erniedrigte. Aus eben dieser Ursache wurden an dem Triumphwagen die Geißel und die Schellen, mit welchen Nemisis vorgestellt wird (wie an einer schönen sitzenden Statue derselben in den vaticanischen Gärten zu sehen ist), angehängt, um die Sieger zu erinnern, daß ihre Herrlichkeit vergänglich sei, und daß die Rache der Götter, in Ueberhebung in ihrem Glücke, über sie kommen könne. Es wird also jener Statue, in besagter Betrachtung, die Hand wie zum Allmosen offen gemacht sein.

Was man sich von der Statue des Justinianus zu Pferde[2]) und seiner Gemahlin Theodora[3]), beide von Erz, ehemals zu Constantinopel, für einen Begriff zu machen habe, kann man sich ungefähr aus beider Figuren in Musaico, zu Ravenna, zu derselben Zeit gemacht[4]), vorstellen. Jene Statue war wie Achilles gekleidet, das ist, wie Procopius sagt, mit untergebundenen Sohlen und mit bloßen Beinen, ohne Beinrüstung; wir würden sagen heroisch, oder nach Art der Menschen aus der Heldenzeit vorgestellt.

Endlich kam der griechische Kaiser Constantinus, ein Enkel Kaisers Heraclius, im Jahre 663 nach Rom, und führte, nach einem Aufenthalt von zwölf Tagen, alle übrig gebliebenen Werke von Erz, sogar die Ziegel von Erz, womit das Pantheon gedeckt war, mit sich hinweg nach Syracus in Sicilien, und dieser Schatz kam bald nach dessen Tode in der Saracenen Hände, die alles nach Alexandrien führten[5]).

In Constantinopel, und daselbst allein, waren einige Werke der Kunst nach ihrer allgemeinen Vernichtung in Griechenland und Rom noch verschont geblieben. Denn was sich noch in Griechenland erhalten hatte, war dahin geführt, auch sogar die Statue des Eseltreibers mit seinem Esel von Erz[6]), welchen Augustus zu Neapolis, nach der Schlacht wider den Antonius und die Cleopatra, setzen ließ. In Constantinopel stand noch bis in das eilfte Jahrhundert die Pallas aus der Insel Lindus[7]), von Scyllis und Dipoenus, Bildhauern vor Cyrus Zeiten; es war um diese Zeit daselbst das Wunder der Kunst, der olympische Jupiter des Phidias, die schönste Venus aus Cnidus von der Hand des Praxiteles, die Statue der Gelegenheit des Lysippus, und eine Juno aus Samos von demselben. Alle diese Werke aber wurden vermuthlich vernichtet in der Eroberung

---

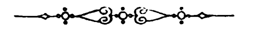
[1]) conf. Casaub. Animadv. in Sueton. p. 115. B.
[2]) Procop. de Aedif. L. 1. c. 2. p. 10.
[3]) Ibid. c. 11. p. 25.
[4]) Aleman. Not. in Procop. Hist. arcan. c. 8. p. 110. c. 10. p. 123.
[5]) Anastas. Vit. S. Vitaliani et Adeodati. Paul. Diac. Hist. Longob. L. 5. c. 11.
[6]) Glycas Annal. P. 3.
[7]) Cedren. p. 322. B.

dieser Stadt unter Balduino zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts; denn wir wissen, daß die Statuen von Erz zerschmolzen und zu Münzen verprägt wurden, und ein Geschichtschreiber dieser Zeit thut hier sonderlich der samischen Juno Meldung[1]). Ich halte es für eine Hyperbole, wenn derselbe sagt, daß der bloße Kopf der Statue, nachdem er zerschlagen worden, auf vier Wagen habe müssen weggeführt werden; aber es bleibt für die Wahrscheinlichkeit ein Begriff von einem sehr großen Werke übrig.

* * *

Ich bin in der Geschichte der Kunst schon über ihre Grenzen gegangen, und ungeachtet mir bei Betrachtung des Untergangs derselben fast zu Muthe gewesen ist, wie demjenigen, der in Beschreibung der Geschichte seines Vaterlandes die Zerstörung desselben, die er selbst erlebt hat, berühren müßte, so konnte ich mich dennoch nicht enthalten, dem Schicksale der Werke der Kunst, so weit mein Auge ging, nachzusehen. So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung ihn wieder zu sehen, mit bethränten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unsrer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlornen erweckt derselbe, und wir betrachten die Copien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden gethan haben. Es geht uns hier vielmals, wie Leuten, die Gespenster kennen wollen und zu sehen glauben, wo nichts ist; der Name des Alterthums ist zum Vorurtheil geworden; aber auch dieses Vorurtheil ist nicht ohne Nutzen. Man stelle sich alle Zeit vor, viel zu finden, damit man viel suche, um etwas zu erblicken. Wären die Alten ärmer gewesen, so hätten sie besser von der Kunst geschrieben; wir sind gegen sie wie schlecht abgefundene Erben; aber wir kehren jeden Stein um und durch Schlüsse von vielen einzelnen gelangen wir wenigstens zu einer muthmaßlichen Versicherung, die lehrreicher werden kann, als die uns von den Alten hinterlassenen Nachrichten, die, außer einigen Anzeigen von Einsicht, bloß historisch sind. Man muß sich nicht scheuen, die Wahrheit auch zum Nachtheile seiner Achtung zu suchen, und einige müssen irren, damit viele richtig gehen.

[1]) Fragm. hist. Mich. Choniatae ap. Fabric. Biblioth. Graeca, T. 6. p. 406.



Gedanken

über die

Nachahmung der griechischen Werke

in der

Malerei und Bildhauerkunst.

Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden. Alle Erfindungen fremder Völker kamen gleichsam nur als der erste Same nach Griechenland und nahmen eine andere Natur und Gestalt an in dem Lande, welches Minerva, sagt man, vor allen Ländern, wegen der gemäßigten Jahreszeiten, die sie hier angetroffen, den Griechen zur Wohnung angewiesen, als ein Land, welches kluge Köpfe hervorbringen würde.

Der Geschmack, den diese Nation ihren Werken gegeben hat, ist ihr eigen geblieben; er hat sich selten weit von Griechenland entfernt, ohne etwas zu verlieren, und unter entlegenen Himmelsstrichen ist er spät bekannt geworden. Er war ohne Zweifel ganz und gar fremd unter einem nordischen Himmel, zu der Zeit, da die beiden Künste, deren große Lehrer die Griechen sind, wenig Verehrer fanden; zu der Zeit, da die verehrungswürdigsten Stücke des Correggio im königlichen Stalle zu Stockholm vor die Fenster, zur Bedeckung derselben, gehängt waren.

Und man muß gestehen, daß die Regierung des großen August der eigentliche glückliche Zeitpunkt ist, in welchem die Künste, als eine fremde Colonie, in Sachsen eingeführt worden. Unter seinem Nachfolger, dem deutschen Titus, sind dieselben diesem Lande eigen geworden, und durch sie wird der gute Geschmack allgemein.

Es ist ein ewiges Denkmal der Größe dieses Monarchen, daß zur Bildung des guten Geschmacks die größten Schätze aus Italien, und was sonst Vollkommenes in der Malerei in andern Ländern hervorgebracht worden, vor den Augen aller Welt aufgestellt sind. Sein Eifer, die Künste zu verewigen, hat endlich nicht geruht, bis wahrhafte untrügliche Werke griechischer Meister, und zwar vom ersten Range, den Künstlern zur Nachahmung sind gegeben worden.

Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmeckt. Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen; und Dresden wird nunmehr Athen für Künstler.

Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was Jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernt, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen. Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freunde, bekannt geworden sein, um den Laocoon ebenso unnachahmlich als den Homer zu finden. In solcher genauen Bekanntschaft wird man, wie Nicomachus von der Helena

des Zeuxis, urtheilen: „Nimm meine Augen," sagte er zu einem Unwissenden, der das Bild tadeln wollte, „so wird sie Dir eine Göttin scheinen."

Mit diesem Auge haben Michael Angelo, Raphael und Poußin die Werke der Alten angesehen. Sie haben den guten Geschmack aus seiner Quelle geschöpft, und Raphael in dem Lande selbst, wo er sich gebildet. Man weiß, daß er junge Leute nach Griechenland geschickt, die Ueberbleibsel des Alterthums für ihn zu zeichnen.

Eine Bildsäule von einer alten römischen Hand wird sich gegen ein griechisches Urbild allemal verhalten, wie Virgils Dido, in ihrem Gefolge mit der Diana unter ihren Oreaden verglichen, sich gegen Homers Nausicaa verhält, welche jener nachzuahmen gesucht hat.

Laocoon war den Künstlern im alten Rom eben das, was er uns ist; des Polyclets Regel; eine vollkommene Regel der Kunst.

Ich habe nicht nöthig anzuführen, daß sich in den berühmtesten Werken der griechischen Künstler gewisse Nachlässigkeiten finden: der Delphin, welcher der Mediceischen Venus zugegeben ist, nebst den spielenden Kindern; die Arbeit des Dioscorides außer der Hauptfigur in seinem geschnittenen Diomedes mit dem Palladio, sind Beispiele davon. Man weiß, daß die Arbeit der Rückseite auf den schönsten Münzen der egyptischen und syrischen Könige den Köpfen dieser Könige selten beikommt. Große Künstler sind auch in ihren Nachlässigkeiten weise, sie können nicht fehlen, ohne zugleich zu unterrichten. Man betrachte ihre Werke, wie Lucian den Jupiter des Phidias will betrachtet haben; den Jupiter selbst, nicht den Schemel seiner Füße.

Die Kenner nnd Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehrt, von Bildern bloß im Verstande entworfen, gemacht sind.

Der schönste Körper unter uns wäre vielleicht dem schönsten griechischen Körper nicht ähnlicher, als Iphicles dem Hercules, seinem Bruder, war. Der Einfluß eines sanften und reinen Himmels wirkte bei der ersten Bildung der Griechen, die frühzeitigen Leibesübungen aber gaben dieser Bildung die edle Form. Man nehme einen jungen Spartaner, den ein Held mit einer Heldin gezeugt, der in der Kindheit niemals in Windeln eingeschränkt gewesen, der von dem siebenten Jahre an auf der Erde geschlafen und im Ringen und Schwimmen von Kindesbeinen an war geübt worden. Man stelle ihn neben einen jungen Sybariten unserer Zeit, und alsdann urtheile man, welchen von beiden der Künstler zu einem Urbilde eines jungen Theseus, eines Achilles, ja selbst eines Bacchus nehmen würde. Nach diesem gebildet, würde es ein Theseus bei Rosen, und nach jenem gebildet, ein Theseus bei Fleisch erzogen, werden, wie ein griechischer Maler von zwei verschiedenen Vorstellungen dieses Helden urtheilte.

Zu den Leibesübungen waren die großen Spiele allen jungen Griechen ein kräftiger Sporn, und die Gesetze verlangten eine zehnmonatliche Vorbereitung zu den olympischen Spielen, und dieses in Elis, an dem Orte selbst, wo sie gehalten wurden. Die größten Preise erhielten nicht allezeit Männer, sondern mehrentheils junge Leute, wie Pindars Oden zeigen. Dem göttlichen Diagoras gleich zu werden, war der höchste Wunsch der Jugend.

Seht den schnellen Indianer an, der einem Hirsche zu Fuß nachsetzt: wie flüchtig werden seine Säfte, wie biegsam und schnell werden seine Nerven und Muskeln, und wie leicht wird der ganze Bau des Körpers gemacht. So bildet uns Homer seine Helden, und seinen Achilles bezeichnet er vorzüglich durch die Geschwindigkeit seiner Füße.

Die Körper erhielten durch diese Uebungen den großen und männlichen Contour, welchen die griechischen Meister ihren Bildsäulen gegeben, ohne Dunst und überflüssigen Ansatz. Die jungen Spartaner mußten sich alle zehn Tage vor den Ephoren nackend zeigen, die denjenigen, welche anfingen fett zu werden, eine strengere Diät auflegten. Ja es war eins unter den Gesetzen des Pythagoras, sich vor allem überflüßigen Ansatz des Körpers zu hüten. Es geschah vielleicht aus eben dem Grunde, daß jungen Leuten unter den Griechen der ältesten Zeiten, die sich zu einem Wettkampfe im Ringen angaben, während der Zeit der Vorübungen nur Milchspeise zugelassen war.

Aller Uebelstand des Körpers wurde behutsam vermieden, und da Alcibiades in seiner Jugend die Flöte nicht wollte blasen lernen, weil sie das Gesicht verstellte, so folgten die jungen Athenienser seinem Beispiele.

Nachdem war der ganze Anzug der Griechen so beschaffen, daß er der bildenden Natur nicht den geringsten Zwang anthat. Der Wachsthum der schönen Form litt nichts durch die verschiedenen Arten und Theile unserer heutigen pressenden und klemmenden Kleidung, sonderlich am Halse, an den Hüften und Schenkeln. Das schöne Geschlecht selbst unter den Griechen wußte von keinem ängstlichen Zwange in ihrem Putze: die jungen Spartanerinnen waren so leicht und kurz bekleidet, daß man sie daher Hüftzeigerinnen nannte.

Es ist auch bekannt, wie sorgfältig die Griechen waren, schöne Kinder zu zeugen. Quillet in seiner Callipädie zeigt nicht so viel Wege dazu, als unter ihnen üblich waren. Sie gingen sogar so weit, daß sie aus blauen Augen schwarze zu machen suchten. Auch zur Beförderung dieser Absicht errichtete man Wettspiele der Schönheit. Sie wurden in Elis gehalten: der Preis bestand in Waffen, die in dem Tempel der Minerva aufgehängt wurden. An gründlichen und gelehrten Richtern konnte es in diesen Spielen nicht fehlen, da die Griechen, wie Aristoteles berichtet, ihre Kinder im Zeichnen unterrichten ließen, vornämlich weil sie glaubten, daß es geschickter mache, die Schönheit in den Körpern zu betrachten und zu beurtheilen.

Das schöne Geblüt der Einwohner der mehrsten griechischen Inseln, welches gleichwohl mit so verschiedenem fremden Geblüte vermischt ist, und die vorzüglichen Reizungen des schönen Geschlechts daselbst, sonderlich auf der Insel Scios, geben zugleich eine gegründete Muthmaßung von den Schönheiten beiderlei Geschlechts unter ihren Vorfahren, die sich rühmten, ursprünglich, ja älter als der Mond zu sein.

Es sind ja noch jetzt ganze Völker, bei welchen die Schönheit sogar kein Vorzug ist, weil Alles schön ist. Die Reisebeschreiber sagen dieses einhellig von den Georgianern, und eben dieses berichtet man von den Kabardinski, einer Nation in der crimischen Tartarei.

Die Krankheiten, welche so viel Schönheiten zerstören und die edelsten Bildungen verderben, waren den Griechen noch unbekannt. Es findet sich in den Schriften der griechischen Aerzte keine Spur von Blattern, und in

keines Griechen angezeigter Bildung, welche man beim Homer oft nach den geringsten Zügen entworfen sieht, ist ein so unterschiedenes Kennzeichen, dergleichen Blattergruben sind, angebracht worden.

Die venerischen Uebel, und die Tochter derselben, die englische Krankheit, wütheten auch noch nicht wider die schöne Natur der Griechen.

Ueberhaupt war Alles, was von der Geburt bis zur Fülle des Wachsthums zur Bildung der Körper, zur Bewahrung, zur Ausarbeitung und zur Zierde dieser Bildung durch Natur und Kunst eingeflößt und gelehrt worden, zum Vortheil der schönen Natur der alten Griechen gewirkt und angewendet, und kann die vorzügliche Schönheit ihrer Körper vor den unsrigen mit der größten Wahrscheinlichkeit zu behaupten Anlaß geben.

Die vollkommensten Geschöpfe der Natur aber würden in einem Lande, wo die Natur in vielen ihrer Wirkungen durch strenge Gesetze gehemmt war, wie in Egypten, dem vorgegebenen Vaterlande der Künste und Wissenschaften, den Künstlern nur zum Theil und unvollkommen bekannt geworden sein. In Griechenland aber, wo man sich der Lust und Freude von Jugend auf weihte, wo ein gewisser heutiger bürgerlicher Wohlstand der Freiheit der Sitten niemals Eintrag gethan, da zeigte sich die schöne Natur unverhüllt zum großen Unterrichte der Künstler.

Die Schule der Künstler war in den Gymnasien, wo die jungen Leute, welche die öffentliche Schamhaftigkeit bedeckte, ganz nackend ihre Leibesübungen trieben. Der Weise, der Künstler gingen dahin: Sokrates den Charmides, den Autolycus, den Lysis zu lehren; ein Phidias, aus diesen schönen Geschöpfen seine Kunst zu bereichern. Man lernte daselbst Bewegungen der Muskeln, Wendungen des Körpers: man studirte die Umrisse der Körper, oder den Contour an dem Abdrucke, den die jungen Ringer im Sande gemacht hatten.

Das schönste Nackende der Körper zeigte sich hier in so mannigfaltigen, wahrhaften und edlen Ständen und Stellungen, in die ein gedungenes Modell, welches in unseren Akademien aufgestellt wird, nicht zu setzen ist.

Die innere Empfindung bildet den Charakter der Wahrheit; und der Zeichner, welcher seinen Akademien denselben geben will, wird nicht einen Schatten des wahren erhalten, ohne eigene Ersetzung desjenigen, was eine ungerührte und gleichgültige Seele des Modells nicht empfindet, noch durch eine Aktion, die einer gewissen Empfindung oder Leidenschaft eigen ist, ausdrücken kann.

Der Eingang zu vielen Gesprächen des Plato, die er in den Gymnasien zu Athen ihren Anfang nehmen lassen, macht uns ein Bild von den edlen Seelen der Jugend und läßt uns auch hieraus auf gleichförmige Handlungen und Stellungen an diesen Orten und in ihren Leibesübungen schließen.

Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophocles, der große Sophocles war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern machte. Phryne badete sich in den Eleusinischen Spielen vor den Augen aller Griechen und wurde beim Heraussteigen aus dem Wasser den Künstlern das Urbild einer Venus Anadyomene; und man weiß, daß die jungen Mädchen in Sparta an einem gewissen Feste ganz nackend vor den Augen der jungen Leute tanzten. Was hier fremd scheinen könnte, wird erträglicher werden, wenn man bedenkt, daß auch die Christen der ersten Kirche ohne die geringste Ver-

hüllung, sowohl Männer als Weiber, zu gleicher Zeit und in einem und eben demselben Tauffsteine getauft oder untergetaucht worden sind.

Also war auch ein jedes Fest bei den Griechen eine Gelegenheit für Künstler, sich mit der schönen Natur aufs genaueste bekannt zu machen.

Die Menschlichkeit der Griechen hatte in ihrer blühenden Freiheit keine blutigen Schauspiele einführen wollen, oder wenn dergleichen in dem Jonischen Asien, wie einige glauben, üblich gewesen, so waren sie seit geraumer Zeit wiederum eingestellt. Antiochus Epiphanes, König in Syrien, verschrieb Fechter von Rom und ließ den Griechen Schauspiele dieser unglücklichen Menschen sehen, die ihnen anfänglich ein Abscheu waren: mit der Zeit verlor sich das menschliche Gefühl, und auch diese Schauspiele wurden Schulen der Künstler. Ein Ctesilas studirte hier seinen sterbenden Fechter, „an welchem man sehen konnte, wie viel von seiner Seele noch in ihm übrig war."

Diese häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlaßten die griechischen Künstler, noch weiter zu gehen: sie fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Theile, als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur.

So bildete Raphael seine Galathea. Man sehe seinen Brief an den Grafen Belthasar Castiglione: „Da die Schönheiten," schreibt er, „unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung."

Nach solchen über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffen bildeten die Griechen Götter und Menschen. An Göttern und Göttinnen machte Stirn und Nase beinahe eine gerade Linie. Die Köpfe berühmter Frauen auf griechischen Münzen haben dergleichen Profil, wo es gleichwohl nicht willkürlich war, nach idealischen Begriffen zu arbeiten. Oder man könnte muthmaßen, daß diese Bildung den alten Griechen ebenso eigen gewesen, als es bei den Kalmucken die flachen Nasen, bei den Sinesen die kleinen Augen sind. Die großen Augen der griechischen Köpfe auf Steinen und Münzen könnten diese Muthmaßungen unterstützen.

Die römischen Kaiserinnen wurden von den Griechen auf ihren Münzen nach eben diesen Ideen gebildet: der Kopf einer Livia und einer Agrippina hat eben dasselbe Profil, welches der Kopf einer Artemisia und einer Kleopatra hat.

Bei allen diesen bemerkt man, daß das von den Thebanern ihren Künstlern vorgeschriebene Gesetz: „die Natur bei Strafe aufs beste nachzuahmen", auch von andern Künstlern in Griechenland als ein Gesetz beobachtet worden. Wo das sanfte griechische Profil ohne Nachtheil der Aehnlichkeit nicht anzubringen war, folgten sie der Wahrheit der Natur, wie an dem schönen Kopfe der Julia, Kaisers Titus Tochter, von der Hand des Evodus, zu sehen ist.

Das Gesetz aber, „die Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen", war allezeit das höchste Gesetz, welches die griechischen Künstler über sich erkannten, und setzt nothwendig eine Absicht des Meisters auf eine schönere und vollkommenere Natur voraus. Polygnotus hat dasselbe beständig beobachtet.

Wenn also von einigen Künstlern berichtet wird, daß sie wie Praxiteles verfahren, welcher seine Cnidische Venus nach seiner Beischläferin

Seelen, denen die Natur hold gewesen,

Quibus arte benigna
Et meliore luto finxit praecordia Titan,

haben hier den Weg vor sich offen, Originale zu werden.

In diesem Verstande ist es zu nehmen, wenn de Piles berichten will, daß Raphael zu der Zeit, da ihn der Tod übereilte, sich bestrebt habe, den Marmor zu verlassen und der Natur gänzlich nachzugehen. Der wahre Geschmack des Alterthums würde ihn auch durch die gemeine Natur hindurch beständig begleitet haben, und alle Bemerkungen in derselben würden bei ihm durch eine Art einer chymischen Verwandlung dasjenige geworden sein, was sein Wesen, seine Seele ausmachte.

Er würde vielleicht mehr Mannigfaltigkeit, größere Gewänder, mehr Colorit, mehr Licht und Schatten seinen Gemälden gegeben haben: aber seine Figuren würden dennoch allezeit weniger schätzbar hierdurch, als durch den edlen Contour und durch die erhabene Seele, die er aus den Griechen hatte bilden lernen, gewesen sein.

Nichts würde den Vorzug der Nachahmung der Alten vor der Nachahmung der Natur deutlicher zeigen können, als wenn man zwei junge Leute nähme von gleich schönem Talente, und den einen das Alterthum, den andern die bloße Natur studiren ließe. Dieser würde die Natur bilden, wie er sie findet: als ein Italiener würde er Figuren malen vielleicht wie Carravaggio; als ein Niederländer, wenn er glücklich ist, wie Jacob Jordans: als ein Franzose, wie Stella: jener aber würde die Natur bilden, wie sie es verlangt, und Figuren malen, wie Raphael.

Könnte auch die Nachahmung der Natur dem Künstler Alles geben, so würde gewiß die Richtigkeit im Contour durch sie nicht zu erhalten sein; diese muß von den Griechen allein erlernt werden.

Der edelste Contour vereinigt oder umschreibt alle Theile der schönsten Natur und der idealischen Schönheiten in den Figuren der Griechen; oder er ist vielmehr der höchste Begriff in beiden. Euphranor, der nach des Zeuxis Zeiten sich hervor that, wird für den ersten gehalten, der demselben die erhabenere Manier gegeben.

Viele unter den neueren Künstlern haben den griechischen Contour nachzuahmen gesucht, und fast Niemandem ist es gelungen. Der große Rubens ist weit entfernt von dem griechischen Umrisse der Körper, und in denjenigen unter seinen Werken, die er vor seiner Reise nach Italien, und vor dem Studio der Antiken gemacht hat, am weitesten.

Die Linie, welche das Völlige der Natur von dem Ueberflüßigen derselben scheidet, ist sehr klein, und die größten neueren Meister sind über diese nicht allezeit greifliche Grenze auf beiden Seiten zu sehr abgewichen. Derjenige, welcher einen ausgehungerten Coutour vermeiden will, ist in die Schwulst verfallen; der diese vermeiden will, in das Magere.

Michael Angelo ist vielleicht der Einzige, von dem man sagen könnte, daß er das Alterthum erreichte: aber nur in starken musculösen Figuren, in Körpern aus der Heldenzeit; nicht in zärtlich jugendlichen, nicht in weiblichen Figuren, welche unter seiner Hand zu Amazonen geworden sind.

Der griechische Künstler hingegen hat seinen Contour in allen Figuren wie auf die Spitze eines Haares gesetzt, auch in den feinsten und mühsamsten Arbeiten, dergleichen auf geschnittenen Steinen ist. Man betrachte den Diomedes und den Perseus des Dioscorides; den Herkules mit der

Iole von der Hand des Teucers, und bewundere die hier unnachahmlichen Griechen.

Parrhasius wird insgemein für den stärksten im Contour gehalten.

Auch unter den Gewändern der griechischen Figuren herrscht der meisterhafte Contour, als die Hauptabsicht des Künstlers, der auch durch den Marmor hindurch den schönen Bau seines Körpers wie durch ein Coisches Kleid zeigt.

Die im hohen Stile gearbeitete Agrippina und die drei Vestalen unter den königlichen Antiken in Dresden, verdienen hier als große Muster angeführt zu werden. Agrippina ist vermuthlich nicht die Mutter des Nero, sondern die ältere Agrippina, eine Gemahlin des Germanicus. Sie hat sehr viel Aehnlichkeit mit einer vorgegebenen stehenden Statue eben dieser Agrippina in dem Vorsaale der Bibliothek zu St. Marco in Venedig. Unsere ist eine sitzende Figur, größer als die Natur, mit gestütztem Haupte auf die rechte Hand. Ihr schönes Gesicht zeigt eine Seele, die in tiefen Betrachtungen versenkt und vor Sorgen und Kummer gegen alle äußere Empfindungen fühllos scheint. Man könnte muthmaßen, der Künstler habe die Heldin in dem betrübten Augenblicke vorstellen wollen, da ihr die Verweisung nach der Insel Pandataria war angekündigt worden.

Die drei Vestalen sind unter einem doppelten Titel verehrungswürdig. Sie sind die ersten großen Entdeckungen von Herculanum; allein was sie noch schätzbarer macht, ist die große Manier in ihren Gewändern. In diesem Theile der Kunst sind sie alle drei, sonderlich aber diejenige, welche größer ist als die Natur, der farnesischen Flora und anderen griechischen Werken vom ersten Range beizusetzen. Die zwei andern, groß wie die Natur, sind einander so ähnlich, daß sie von einer und eben derselben Hand zu sein scheinen; sie unterscheiden sich allein durch die Köpfe, welche nicht von gleicher Güte sind. An dem besten Kopfe liegen die gekräuselten Haare nach Art der Furchen getheilt, von der Stirne an bis da, wo sie hinten zusammen gebunden sind. An dem andern Kopfe gehen die Haare glatt über die Scheitel, und die vorderen gekräuselten Haare sind durch ein Band gesammelt und gebunden. Es ist glaublich, daß dieser Kopf durch eine neuere, wiewohl gute Hand gearbeitet und angesetzt worden.

Das Haupt dieser beiden Figuren ist mit keinem Schleier bedeckt, welches ihnen aber den Titel der Vestalen nicht streitig macht; da erweislich ist, daß sich auch anderwärts Priesterinnen der Vesta ohne Schleier finden. Oder es scheint vielmehr aus den starken Falten des Gewandes hinten am Halse, daß der Schleier, welcher kein abgesondertes Theil vom Gewande ist, wie an der größten Vestale zu sehen, hinten übergeschlagen liege.

Es verdient der Welt bekannt gemacht zu werden, daß diese drei göttlichen Stücke die ersten Spuren gezeigt zur nachfolgenden Entdeckung der unterirdischen Schätze von der Stadt Herculanum.

Sie kamen an das Tageslicht, da annoch das Andenken derselben gleichsam unter der Vergessenheit, sowie die Stadt selbst unter ihren eigenen Ruinen, vergraben und verschüttet lag: zu der Zeit, da das traurige Schicksal, welches diesen Ort betroffen, nur fast noch allein durch des jüngeren Plinius Nachricht von dem Ende seines Vetters, welches ihn in der Verwüstung von Herculanum zugleich mit übereilte, bekannt war.

Diese großen Meisterstücke der griechischen Kunst wurden schon unter den deutschen Himmel versetzt und daselbst verehrt, da Neapel noch nicht das Glück hatte, ein einziges herculanisches Denkmal, so viel man erfahren können, aufzuweisen.

Sie wurden im Jahre 1706 in Portici bei Neapel in einem verschütteten Gewölbe gefunden, da man den Grund grub zu einem Landhause des Prinzen von Elbeuf, und sie kamen unmittelbar hernach, nebst andern daselbst entdeckten Statuen in Marmor und Erz, in den Besitz des Prinzen Eugens nach Wien.

Dieser große Kenner der Künste, um einen vorzüglichen Ort zu haben, wo dieselben könnten aufgestellt werden, hat vornämlich für diese drei Figuren eine Sala Terrena bauen lassen, wo sie nebst einigen andern Statuen ihren Platz bekommen haben. Die ganze Akademie und alle Künstler in Wien waren gleichsam in Empörung, da man nur noch ganz dunkel von derselben Verkauf sprach, und ein Jeder sah denselben mit betrübten Augen nach, als sie von Wien nach Dresden fortgeführt wurden.

Der berühmte Matielli,

dem Polyclet das Maß, und Phidias das Eisen gab,
Algarotti.

hat, ehe noch dieses geschah, alle drei Vestalen mit dem mühsamsten Fleiße in Thon copirt, um sich den Verlust derselben dadurch zu ersetzen. Er folgte ihnen einige Jahre hernach und erfüllte Dresden mit ewigen Werken seiner Kunst: aber seine Priesterinnen blieben auch hier sein Studium in der Drapperie, worin seine Stärke bestand, bis in sein Alter; welches zugleich ein nicht ungegründetes Vorurtheil ihrer Trefflichkeit ist.

Unter dem Worte Drapperie begreift man Alles, was die Kunst von Bekleidung des Nackenden der Figuren und von gebrochenen Gewändern lehrt. Diese Wissenschaft ist nach der schönen Natur und nach dem edlen Contour der dritte Vorzug der Werke des Alterthums.

Die Drapperie der Vestalen ist in der höchsten Manier: die kleinen Brüche entstehen durch einen sanften Schwung aus den größeren Partien und verlieren sich wieder in diesen mit einer edlen Freiheit und sanften Harmonie des Ganzen, ohne den schönen Contour des Nackenden zu verstecken. Wie wenig neuere Meister sind in diesem Theile der Kunst ohne Tadel!

Diese Gerechtigkeit aber muß man einigen großen Künstlern, sonderlich Malern neuerer Zeit, widerfahren lassen, daß sie in gewissen Fällen von dem Wege, den die griechischen Meister in Bekleidung ihrer Figuren am gewöhnlichsten gehalten haben, ohne Nachtheil der Natur und Wahrheit abgegangen sind. Die griechische Drapperie ist mehrentheils nach dünnen und nassen Gewändern gearbeitet, die sich folglich, wie Künstler wissen, dicht an die Haut und an den Körper schließen, und das Nackende desselben sehen lassen. Das ganze oberste Gewand des griechischen Frauenzimmers war ein sehr dünnes Zeug; es hieß daher Peplon, ein Schleier.

Daß die Alten nicht allezeit fein gebrochene Gewänder gemacht haben, zeigen die erhabenen Arbeiten derselben; die alten Malereien, und sonderlich die alten Brustbilder. Der schöne Caracalla unter den königlichen Antiken in Dresden kann dieses bestätigen.

In den neueren Zeiten hat man ein Gewand über das andere, und zuweilen schwere Gewänder, zu legen gehabt, die nicht in so sanfte und

fließende Brüche, wie der Alten ihre sind, fallen können. Dieses gab folglich Anlaß zu der neuen Manier der großen Partien in Gewändern, in welcher der Meister seine Wissenschaft nicht weniger, als in der gewöhnlichen Manier der Alten zeigen kann.

Karl Maratta und Franz Solimena können in dieser Art für die größten gehalten werden. Die neue venezianische Schule, welche noch weiter zu gehen gesucht, hat diese Manier übertrieben, und indem sie nichts als große Partien gesucht, sind ihre Gewänder dadurch steif und blechern worden.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laocoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laocoon singt. Die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilt und gleichsam abgewogen. Laocoon leidet, aber er leidet wie des Sophocles Philoktetes: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können.

Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur: Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein.

Unter einem Gewande, welches der Künstler dem Laocoon als einem Priester hätte geben sollen, würde uns sein Schmerz nur halb so sinnlich gewesen sein. Bernini hat sogar den Anfang der Wirkung des Gifts der Schlange in dem einen Schenkel des Laocoons an der Erstarrung desselben entdecken wollen.

Alle Handlungen und Stellungen der griechischen Figuren, die mit diesem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus nannten.

Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stande der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustande. Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe. Im Laocoon würde der Schmerz,

allein gebildet, Parenthyrsus gewesen sein; der Künstler gab ihm daher, um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eins zu vereinigen, eine Aktion, die dem Stande der Ruhe in solchem Schmerze der nächste war. Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner andern Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig, aber zugleich wirksam, stille, aber nicht gleichgültig oder schläfrig, zu bilden.

Das wahre Gegentheil, und das diesem entgegen stehende äußerste Ende, ist der gemeinste Geschmack der heutigen, sonderlich angehenden Künstler. Ihren Beifall verdienet nichts, als worin ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen, welches sie mit Geist, mit Franchezza, wie sie reden, ausgeführet heißen. Der Liebling ihrer Begriffe ist der Contrapost, der bei ihnen der Inbegriff aller selbst gebildeten Eigenschaften eines vollkommenen Werks der Kunst ist. Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Comet aus ihrem Kreise weicht; sie wünschten in jeder Figur einen Ajax und einen Kapaneus zu sehen.

Die schönen Künste haben ihre Jugend so wohl, wie die Menschen, und der Anfang dieser Künste scheinet wie der Anfang bei Künstlern gewesen zu sein, wo nur das Hochtrabende, das Erstaunende gefällt. Solche Gestalt hatte die tragische Muse des Aeschylus, und sein Agamemnon ist zum Theil durch Hyperbolen viel dunkler geworden, als alles, was Heraklit geschrieben. Vielleicht haben die ersten griechischen Maler nicht anders gezeichnet, als ihr erster guter Tragikus gedichtet hat.

Das Heftige, das Flüchtige geht in allen menschlichen Handlungen voran; das Gesetzte, das Gründliche folgt zuletzt. Dieses letztere aber gebraucht Zeit, es zu bewundern; es ist nur großen Meistern eigen: heftige Leidenschaften sind ein Vortheil auch für ihre Schüler.

Die Weisen in der Kunst wissen, wie schwer dieses scheinbare nachahmliche ist

ut sibi quivis
Speret idem, sudet multum frustraque laboret ausus idem
Hor.

La Fage, der große Zeichner hat den Geschmack der Alten nicht erreichen können. Alles ist in Bewegung in seinen Werken, und man wird in der Betrachtung derselben getheilt und zerstreut, wie in einer Gesellschaft, wo alle Personen zugleich reden wollen.

Die edle Einfalt und stille Größe der griechischen Statuen ist sogleich das wahre Kennzeichen der griechischen Schriften aus den besten Zeiten, der Schriften aus Sokrates Schule; und diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Größe eines Raphaels machen, zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelangt ist.

Eine so schöne Seele, wie die seinige war in einem so schönen Körper wurde erfordert, den wahren Charakter der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken, und was sein größtes Glück war, schon in einem Alter, in welchem gemeine und halbgeformte Seelen über die wahre Größe ohne Empfindung bleiben.

Mit einem Auge, welches diese Schönheiten empfinden gelernt, mit diesem wahren Geschmacke des Alterthums, muß man sich seinen Werken nähern. Alsdann wird uns die Ruhe und Stille der Hauptfiguren in Raphaels Attila, welche vielen leblos scheinen, sehr bedeutend und erhaben

sein. Der römische Bischof, der das Vorhaben des Königs der Hunnen, auf Rom loszugehen, abwendet, erscheint nicht mit Geberden und Bewegungen eines Redners, sondern als ein ehrwürdiger Mann, der blos durch seine Gegenwart einen Aufruhr stillt; wie derjenige, den uns Virgil beschreibt,

Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem
Conspexere, silent arrectisque auribus adstant.

Aen. 1.

mit einem Gesichte voll göttlicher Zuversicht vor den Augen des Wütherichs. Die beiden Apostel schweben nicht wie Würgeengel in den Wolken, sondern wenn es erlaubt ist, das Heilige mit dem Unheiligen zu vergleichen, wie Homers Jupiter, der durch das Winken seiner Augenlider den Olympus erschüttern macht.

Algardi in seiner berühmten Vorstellung eben dieser Geschichte in halb erhobener Arbeit, an einem Altar der St. Peterskirche in Rom, hat die wirksame Stille seines großen Vorgängers den Figuren seiner beiden Apostel nicht gegeben, oder zu geben verstanden. Dort erscheinen sie wie Gesandte des Herrn der Heerschaaren: hier wie sterbliche Krieger mit menschlichen Waffen.

Wie wenig Kenner hat der schöne St. Michael des Guido in der Kapuzinerkirche zu Rom gefunden, welche die Größe des Ausdrucks, die der Künstler seinem Erzengel gegeben, einzusehen vermögend gewesen! Man giebt des Conca seinem Michael den Preis vor jenem, weil er Unwillen und Rache im Gesichte zeigt, anstatt daß jener, nachdem er den Feind Gottes und der Menschen gestürzt, ohne Erbitterung mit einer heiteren und ungerührten Miene über ihm schwebt.

Eben so ruhig und stille malt der englische Dichter den rächenden Engel, der über Britannien schwebt, mit welchem er den Helden seines Feldzugs, den Sieger bei Blenheim vergleicht.

Die königliche Gallerie der Schildereien in Dresden enthält nunmehr unter ihren Schätzen ein würdiges Werk von Raphaels Hand, und zwar von seiner besten Zeit, wie Vasari und andere mehr bezeugen. Eine Madonna mit dem Kinde, dem H. Sixtus und der H. Barbara, knieend auf beiden Seiten, nebst zwei Engeln im Vorgrunde.

Es war dieses Bild das Hauptaltarblatt des Klosters St. Sixti in Piacenz. Liebhaber und Kenner der Kunst gingen dahin, um diesen Raphael zu sehen, so wie man nur allein nach Thespiä reiste, den schönen Cupido von der Hand des Praxiteles daselbst zu betrachten.

Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Contour!

Das Kind auf ihren Armen ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint.

Die Heilige unter ihr kniet ihr zur Seiten in einer anbetenden Stille ihrer Seelen, aber weit unter der Majestät der Hauptfigur; welche Erniedrigung der große Meister durch den sanften Reiz in ihrem Gesichte ersetzt hat.

Der Heilige dieser Figur gegenüber ist der ehrwürdigste Alte mit Gesichtszügen, die von seiner Gott geweiheten Jugend zu zeugen scheinen.

Die Ehrfurcht der H. Barbara gegen die Madonna, welche durch ihre an die Brust gedrückten schönen Hände sinnlicher und rührender gemacht ist, hilft bei dem Heiligen die Bewegung seiner einen Hand ausdrücken. Eben diese Aktion malt uns die Entzückung des Heiligen, welche der Künstler zu mehrerer Mannigfaltigkeit weislicher der männlichen Stärke, als der weiblichen Züchtigkeit geben wollen.

Die Zeit hat allerdings vieles von dem scheinbaren Glanze dieses Gemäldes geraubt, und die Kraft der Farben ist zum Theil ausgewittert; allein die Seele, welche der Schöpfer dem Werke seiner Hände eingeblasen, belebt es noch jetzt.

Alle diejenigen, welche zu diesem und andern Werken Raphaels treten, in der Hoffnung, die kleinen Schönheiten anzutreffen, die den Arbeiten der niederländischen Maler einen so hohen Preis geben; den mühsamen Fleiß eines Netschers, oder eines Douw, das elfenbeinerne Fleisch eines van der Werff, oder auch die geleckte Manier einiger von Raphaels Landesleuten unserer Zeit; diese, sage ich, werden den großen Raphael in dem Raphael vergebens suchen.

Nach dem Studio der schönen Natur, des Contours, der Drapperie und der edlen Einfalt und stillen Größe in den Werken griechischer Meister, wäre die Nachforschung über ihre Art zu arbeiten ein nöthiges Augenmerk der Künstler, um in der Nachahmung derselben glücklicher zu sein.

Es ist bekannt, daß sie ihre ersten Modelle mehrentheils in *Wachs* gemacht haben; die neuern Meister aber haben an dessen statt Thon oder dergleichen geschmeidige Massen gewählt: sie fanden dieselben, sonderlich das Fleisch auszudrücken, geschickter als das Wachs, welches ihnen hierzu gar zu klebrig und zähe schien.

Man will unterdessen nicht behaupten, daß die Art in nassen Thon zu bilden den Griechen unbekannt, oder nicht üblich bei ihnen gewesen. Man weiß sogar den Namen desjenigen, welcher den ersten Versuch hierin gemacht hat. Dibutades von Sicyon ist der erste Meister einer Figur in Thon, und Arcesilaus, der Freund des großen Lucullus, ist mehr durch seine Modelle in Thon, als durch seine Werke selbst, berühmt worden. Er machte für den Lucullus eine Figur in Thon, welche die Glückseligkeit vorstellte, die dieser mit 60,000 Sesterzen behandelt hatte, und der Ritter Octavius gab eben diesem Künstler ein Talent für ein bloßes Modell in Gips zu einer großen Tasse, die jener wollte in Gold arbeiten lassen.

Der Thon wäre die geschickteste Materie, Figuren zu bilden, wenn er seine Feuchtigkeit behielte. Da ihm aber diese entgeht, wenn er trocken und gebrannt wird, so werden folglich die festeren Theile desselben näher zusammen treten, und die Figur wird an ihrem Maße verlieren und einen engeren Raum einnehmen. Litte die Figur diese Verminderung in gleichem Grade in allen ihren Punkten und Theilen, so bliebe eben dasselbe, obgleich verminderte Verhältniß. Die kleinen Theile derselben aber werden geschwinder trocknen, als die größeren, und der Leib der Figur, als der stärkste Theil, am spätesten; und jenen wird also in gleicher Zeit mehr an ihrem Maße fehlen als diesem.

Das Wachs hat diese Unbequemlichkeit nicht; es verschwindet nichts davon, und es kann demselben die Glätte des Fleisches, die es im

Poussiren nicht ohne große Mühe annehmen will, durch einen andern Weg gegeben werden.

Man macht sein Modell von Thon: man formt es in Gips, und gießt es alsdann in Wachs.

Die eigentliche Art der Griechen aber nach ihren Modellen in Marmor zu arbeiten, scheint nicht diejenige gewesen zu sein, welche unter den meisten heutigen Künstlern üblich ist. In dem Marmor der Alten entdeckt sich allenthalben die Gewißheit und Zuversicht des Meisters, und man wird auch in ihren Werken von niedrigem Range nicht leicht darthun können, daß irgendwo etwas zu viel weggehauen worden. Diese sichere und richtige Hand der Griechen muß durch bestimmtere und zuverlässigere Regeln, als die bei uns gebräuchlich sind, nothwendig sein geführt worden.

Der gewöhnliche Weg unserer Bildhauer ist, über ihre Modelle, nachdem sie dieselben wohl ausstudirt und aufs Beste geformt haben, Horizontal- und Perpendicularlinien zu ziehen, die folglich einander durchschneiden. Alsdann verfahren sie, wie man ein Gemälde durch ein Gitter verjüngt und vergrößert, und eben so viel einander durchschneidende Linien werden auf den Stein getragen.

Es zeigt also ein jedes kleines Viereck des Modells seine Flächenmaße auf jedes große Viereck des Steins an. Allein weil dadurch nicht der körperliche Inhalt bestimmt werden kann, folglich auch weder der rechte Grad der Erhöhung und Vertiefung des Modells hier gar genau zu beschreiben ist: so wird der Künstler zwar seiner künftigen Figur ein gewisses Verhältniß des Modells geben können: aber da er sich nur der Kenntniß seines Auges überlassen muß, so wird er beständig zweifelhaft bleiben, ob er zu tief oder zu flach nach seinem Entwurf gearbeitet, ob er zu viel oder zu wenig Masse weggenommen.

Er kann auch weder den äußeren Umriß, noch denjenigen, welcher die inneren Theile des Modells, oder diejenigen, welche gegen das Mittel zu gehen, oft nur wie mit einem Hauch anzeigt, durch solche Linien bestimmen, durch die er ganz untrüglich und ohne die geringste Abweichung eben dieselben Umrisse auf seinen Stein entwerfen könnte.

Hierzu kommt, daß in einer weitläuftigen Arbeit, welche der Bildhauer allein nicht bestreiten kann, er sich der Hand seiner Gehilfen bedienen muß, die nicht allezeit geschickt sind, die Absichten von jenem zu erreichen. Geschieht es, daß einmal etwas verhauen ist, weil unmöglich nach dieser Art Grenzen der Tiefen können gesetzt werden, so ist der Fehler unersetzlich.

Ueberhaupt ist hier zu merken, daß derjenige Bildhauer, der schon bei der ersten Bearbeitung seines Steins seine Tiefen bohrt, so weit als sie reichen sollen, und dieselben nicht nach und nach sucht, so daß sie durch die letzte Hand allererst ihre gesetzte Höhlung erhalten, daß dieser, sage ich, niemals wird sein Werk von Fehlern reinigen können.

Es findet sich auch hier dieser Hauptmangel, daß die auf den Stein getragene Linien alle Augenblicke weggehauen und eben so oft, nicht ohne Besorgniß der Abweichung, von neuem müssen gezogen und ergänzt werden.

Die Ungewißheit nach dieser Art nöthigte also die Künstler, einen sichereren Weg zu suchen, und derjenige, welchen die französische Akademie in Rom erfunden und zum Copiren der alten Statuen zuerst gebraucht hat, wurde von vielen, auch im Arbeiten nach Modellen, angenommen.

Man befestigt nämlich über einer Statue, die man copiren will, nach dem Verhältniß derselben, ein Viereck, von welchem man nach gleich eingetheilten Graden Bleifaden herunter fallen läßt. Durch diese Faden werden werden die äußersten Punkte der Figur deutlicher bezeichnet, als in der ersten Art durch Linien auf der Fläche, wo ein jeder Punkt der äußerste ist, geschehen konnte; sie geben auch dem Künstler ein sinnlicheres Maß von einigen der stärksten Erhöhungen und Vertiefungen durch die Grade ihrer Entfernung von Theilen, welche sie decken, und er kann durch Hülfe derselben etwas herzhafter gehen.

Da aber der Schwung einer krummen Linie durch eine einzige grade Linie nicht genau zu bestimmen ist, so werden ebenfalls die Umrisse der Figur durch diesen Weg sehr zweifelhaft für den Künstler angedeutet und in geringen Abweichungen von ihrer Hauptfläche wird sich derselbe alle Augenblicke ohne Leitfaden und ohne Hülfe sehen.

Es ist sehr begreiflich, daß in dieser Manier auch das wahre Verhältniß der Figuren schwer zu finden ist; man sucht dieselben durch Horizontallinien, welche die Bleifaden durchschneiden. Die Lichtstrahlen aber aus den Vierecken, die diese von der Figur abstehenden Linien machen, werden unter einem desto größeren Winkel ins Auge fallen, folglich größer erscheinen, je höher oder tiefer sie unserem Sehepunkte sind.

Zum Copiren der Antiken, mit denen man nicht nach Gefallen umgehen kann, behalten die Bleifaden noch bis jetzt ihren Werth, und man hat diese Arbeit noch nicht leichter und sicherer machen können; aber im Arbeiten nach einem Modelle ist dieser Weg aus angezeigten Gründen nicht bestimmt genug.

Michael Angelo hat einen vor ihm unbekannten Weg genommen, und man muß sich wundern, da ihn die Bildhauer als ihren großen Meister verehren, daß vielleicht niemand unter ihnen sein Nachfolger geworden.

Dieser Phidias neuerer Zeiten, und der größte nach den Griechen, ist, wie man vermuthen könnte, auf die wahre Spur seiner großen Lehrer gekommen, wenigstens ist kein anderes Mittel der Welt bekannt geworden, alle möglich sinnlichen Theile und Schönheiten des Modells auf der Figur selbst hinüberzutragen und auszudrücken.

Vasari hat diese Erfindung desselben etwas unvollkommen beschrieben. Der Begriff nach dessen Bericht ist folgender:

Michael Angelo nahm ein Gefäß mit Wasser, in welches er sein Modell von Wachs oder von einer harten Materie legte; er erhöhte dasselbe allmälig bis zur Oberfläche des Wassers. Also entdeckten sich zuerst die erhabenen Theile, und die vertieften waren bedeckt, bis endlich das ganze Modell bloß und außer dem Wasser lag. Auf eben die Art, sagt Vasari, arbeitete Michael Angelo seinen Marmor; er deutete zuerst die erhabenen Theile an, und nach und nach die tieferen.

Es scheint, Vasari habe entweder von der Manier seines Freundes nicht den deutlichsten Begriff gehabt, oder die Nachlässigkeit in seiner Erzählung verursacht, daß man sich dieselbe etwas verschieden von dem, was er berichtet, vorstellen muß.

Die Form des Wassergefäßes ist hier nicht deutlich genug bestimmt. Die nach und nach geschehene Erhebung seines Modells außer dem Wasser von unten auf, würde sehr mühsam sein, und setzt viel mehr voraus, als uns der Geschichtschreiber der Künstler hat wollen wissen lassen.

Man kann überzeugt sein, daß Michael Angelo diesen von ihm erfundenen Weg werde aufs möglichste ausstudirt und sich bequem gemacht haben. Er ist aller Wahrscheinlichkeit nach folgendergestalt verfahren:

Der Künstler nahm ein Gefäß nach der Form der Masse zu seiner Figur, die wir ein langes Viereck setzen wollen. Er bezeichnete die Oberfläche der Seiten dieses viereckigen Kastens mit gewissen Abtheilungen, die er nach einem vergrößerten Maßstabe auf seinen Stein hinüber trug, und außerdem bemerkte er die inwendigen Seiten desselben von oben bis auf den Grund mit gewissen Graden. In den Kasten legte er sein Modell von schwerer Materie, oder befestigte es an dem Boden, wenn es von Wachs war. Er bespannte etwa den Kasten mit einem Gitter nach den gemachten Abtheilungen, nach welchen er Linien auf seinen Stein zeichnete, und vermuthlich unmittelbar hernach seine Figur. Auf das Modell goß er Wasser, bis es an die äußersten Punkte der erhabenen Theile reichete, und nachdem er denjenigen Theil bemerkt hatte, der auf seiner gezeichneten Figur erhoben werden mußte, ließ er ein gewisses Maß Wasser ab, um den erhobenen Theil des Modells etwas weiter hervorgehen zu lassen, und fing alsdann an diesen Theil zu bearbeiten, nach dem Maaße der Grade, wie er sich entdeckte. War zu gleicher Zeit ein anderer Theil seines Modells sichtbar geworden, so wurde er auch, so weit er blos war, bearbeitet, und so verfuhr er mit allen erhabenen Theilen.

Es wurde mehr Wasser abgelassen, bis auch die Vertiefungen hervor lagen. Die Grade des Kastens zeigten ihm allemal die Höhe des gefallenen Wassers, und die Fläche des Wassers die äußerste Grundlinie der Tiefen an. Eben so viel Grade auf seinem Steine waren seine wahren Maße.

Das Wasser beschrieb ihm nicht allein die Höhen und Tiefen, sondern auch den Contour seines Modells, und der Raum von den inneren Seiten des Kastens bis an den Umriß der Linie des Wassers, dessen Größe die Grade der anderen zwei Seiten gaben, war in jedem Punkte das Maß, wie viel er von seinem Steine wegnehmen konnte.

Sein Werk hatte nunmehr die erste, aber eine richtige Form erhalten. Die Fläche des Wassers hatte ihm eine Linie beschrieben, von welcher die äußersten Punkte der Erhobenheiten Theile sind. Diese Linie war mit dem Falle des Wassers in seinem Gefäße gleichfalls wagerecht fortgerückt, und der Künstler war dieser Bewegung mit seinem Eisen gefolgt, bis dahin, wo ihm das Wasser den niedrigsten Abhang der erhabenen Theile, der mit den Flächen zusammenfließt, blos zeigte. Er war also mit jedem verjüngten Grade in dem Kasten seines Modells einen gleichgesetzten größeren Grad auf seiner Figur fortgegangen, und auf diese Art hatte ihn die Linie des Wassers bis über den äußersten Contour in seiner Arbeit geführt, so daß das Modell nunmehr vom Wasser entblößt lag.

Seine Figur verlangte die schöne Form. Er goß von neuem Wasser auf sein Modell, bis zu einer ihm dienlichen Höhe, und alsdann zählte er die Grade des Kastens bis auf die Linie, welche das Wasser beschrieb, wodurch er die Höhe des erhabenen Theils ersah. Auf eben denselben erhabenen Theil seiner Figur legte er sein Richtscheit vollkommen wagerecht, und von der untersten Linie desselben nahm er das Maß bis auf die Vertiefung. Fand er eine gleiche Anzahl verjüngter und größerer Grade, so

war dieses eine Art geometrischer Berechnung des Inhalts, und er erhielt den Beweis, daß er richtig verfahren war.

Bei der Wiederholung seiner Arbeit suchte er den Druck und die Bewegung der Muskeln und Sehnen, den Schwung der übrigen kleinen Theile und das Feinste der Kunst in seinem Modelle, auch in seiner Figur auszuführen. Das Wasser, welches sich auch an die unmerklichsten Theile legte, zog den Schwung derselben aufs schärffste nach, und beschrieb ihm mit der richtigsten Linie den Contour derselben.

Dieser Weg verhindert nicht, dem Modelle alle möglichen Lagen zu geben. Ins Profil gelegt, wird es dem Künstler vollends entdecken, was er übersehen hat. Es wird ihm auch den äußeren Contour seiner erhabenen und seiner inneren Theile und den ganzen Durchschnitt zeigen.

Alles dieses und die Hoffnung eines guten Erfolgs der Arbeit setzt ein Modell voraus, welches mit Händen der Kunst nach dem wahren Geschmacke des Alterthums gebildet worden.

Dieses ist die Bahn, auf welcher Michael Angelo bis zur Unsterblichkeit gelangt ist. Sein Ruf und seine Belohnungen erlaubten ihm Muße, mit solcher Sorgfalt zu arbeiten.

Ein Künstler unserer Zeiten, dem Natur und Fleiß Gaben verliehen, höher zu steigen, und welcher Wahrheit und Richtigkeit in dieser Manier findet, sieht sich genöthigt mehr nach Brod als nach Ehre zu arbeiten. Er bleibt also in dem ihm üblichen Gleise, worin er eine größere Fertigkeit zu zeigen glaubt und fährt fort sein durch langwierige Uebung erlangtes Augenmaß zu seiner Regel zu nehmen.

Dieses Augenmaß, welches ihn vornämlich führen muß, ist endlich durch praktische Wege, die zum Theil sehr zweifelhaft sind, ziemlich entscheidend geworden; wie fein und zuverlässig würde er es gemacht haben, wenn er es von Jugend auf nach untrüglichen Regeln gebildet hätte?

Würden angehende Künstler bei der ersten Anführung, in Thon oder in andere Materie zu arbeiten, nach dieser sichern Manier des Michael Angelo angewiesen, die dieser nach langem Forschen gefunden, so könnten sie hoffen, so nahe wie er den Griechen zu kommen.

Alles was zum Preise der griechischen Werke in der Bildhauerkunst kann gesagt werden, sollte nach aller Wahrscheinlichkeit auch von der Malerei der Griechen gelten. Die Zeit aber und die Wuth der Menschen hat uns die Mittel geraubt, einen unumstößlichen Ausspruch darüber zu thun.

Man gesteht den griechischen Malern Zeichnung und Ausdruck zu, und das ist alles: Perspektiv, Composition und Colorit spricht man ihnen ab. Dieses Urtheil gründet sich theils auf halb erhobene Arbeiten, theils auf die entdeckten Malereien der Alten (der Griechen kann man nicht sagen) in und bei Rom, in unterirdischen Gewölben der Palläste des Mäcenas, des Titus, Trajans und der Antoninen, von welchen nicht viel über dreißig bis jetzt ganz erhalten worden, und einige sind nur in mosaischer Arbeit.

Turnbull hat seinem Werke von der alten Malerei eine Sammlung der bekanntesten Stücke, von Camillo Paderni gezeichnet und von Mynde gestochen, beigefügt, welche dem prächtigen und gemißbrauchten Papier seines Buches den einzigen Werth geben. Unter denselben sind zwei, wovon die Originale selbst in dem Cabinet des berühmten Arztes Richard Meads in London sind.

Daß Poussin nach der sogenannten Aldobrandinischen Hochzeit studirt, daß sich noch Zeichnungen finden, die Annibal Carraci nach dem vorgegebenen Marcus Coriolanus gemacht, und daß man eine große Gleichheit unter den Köpfen in des Guido Reni Werken und unter den Köpfen auf der bekannten musaischen Entführung der Europa hat finden wollen, ist bereits von andern bemerkt.

Wenn dergleichen Frescogemälde ein gegründetes Urtheil von der Malerei der Alten geben könnten, so würde man den Künstlern unter ihnen aus Ueberbleibseln von dieser Art auch die Zeichnung und den Ausdruck streitig machen wollen.

Die von den Wänden des herculanischen Theaters mit samt der Mauer versetzten Malereien mit Figuren in Lebensgröße geben uns, wie man versichert, einen schlechten Begriff davon. Der Theseus, als ein Ueberwinder des Minotauren, wie ihm die jungen Athenienser die Hände küssen und seine Knie umfassen, die Flora nebst dem Herkules und einem Faun, der vorgegebene Gerichtsspruch des Decemvirs Appius Claudius, sind nach dem Augenzeugniß eines Künstlers zum Theil mittelmäßig und zum Theil fehlerhaft gezeichnet. In den meisten Köpfen ist, wie man versichert, nicht allein kein Ausdruck, sondern in dem Appius Claudius sind auch keine guten Charaktere.

Aber eben dieses beweist, daß es Malereien von der Hand sehr mittelmäßiger Meister sind, da die Wissenschaft der schönen Verhältnisse, der Umrisse der Körper und des Ausdrucks bei griechischen Bildhauern auch ihren guten Malern eigen gewesen sein muß.

Diese den alten Malern zugestandenen Theile der Kunst lassen den neuern Malern noch sehr viel Verdienste um dieselbe.

In der Perspectiv gehört ihnen der Vorzug unstreitig und er bleibt, bei aller gelehrten Vertheidigung der Alten in Ansehung dieser Wissenschaft, auf Seiten der Neueren. Die Gesetze der Composition und Anordnung waren den Alten nur zum Theil und unvollkommen bekannt, wie die erhobenen Arbeiten von Zeiten, wo die griechischen Künste in Rom geblüht, darthun können.

In der Colorit scheinen die Nachrichten in den Schriften der Alten, und die Ueberbleibsel der alten Malerei auch zum Vortheil der neuern Künstler zu entscheiden.

Verschiedene Arten von Vorstellungen der Malerei sind gleichfalls zu einem höheren Grade der Vollkommenheit in neuern Zeiten gelangt. In Viehstücken und Landschaften haben unsere Maler allem Ansehen nach die alten Maler übertroffen. Die schönern Arten von Thieren unter andern Himmelsstrichen scheinen ihnen nicht bekannt gewesen zu sein, wenn man aus einzelnen Fällen, von dem Pferde des Marcus Aurelius, von den beiden Pferden auf Monte Cavallo, ja von den vorgegebenen lysippischen Pferden über dem Portal der S. Marcuskirche in Venedig, von dem farnesischen Stier und den übrigen Thieren dieses Gruppo, schließen darf.

Es ist hier im Vorbeigehen anzuführen, daß die Alten bei ihren Pferden die diametralische Bewegung der Beine nicht beobachtet haben, wie an den Pferden in Venedig und auf alten Münzen zu sehen ist. Einige Neuere sind ihnen hierin aus Unwissenheit gefolgt und sogar vertheidigt worden.

Unsere Landschaften, sonderlich der niederländischen Maler, haben ihre

Schönheit vornämlich dem Oelmalen zu danken; ihre Farben haben dadurch mehrere Kraft, Freudigkeit und Erhobenheit erlangt, und die Natur selbst unter einem dickeren und feuchteren Himmel hat zur Erweiterung der Kunst in dieser Art nicht wenig beigetragen.

Es verdienten die angezeigten und einige andere Vorzüge der neuern Maler vor den alten in ein größeres Licht durch gründlichere Beweise, als noch bisher geschehen ist, gesetzt zu werden.

Zur Erweiterung der Kunst ist noch ein großer Schritt übrig zu thun. Der Künstler, welcher von der gemeinen Bahn abzuweichen anfängt oder wirklich abgewichen ist, sucht diesen Schritt zu wagen, aber sein Fuß bleibt an dem jähesten Orte der Kunst stehen und hier sieht er sich hülflos.

Die Geschichte der Heiligen, die Fabeln und Verwandlungen sind der ewige und fast einzige Vörwurf der neuern Maler seit einigen Jahrhunderten. Man hat sie auf tausenderlei Art gewandt und ausgekünstelt, daß endlich Ueberdruß und Ekel den Weisen in der Kunst und den Kenner überfallen muß.

Ein Künstler, der eine Seele hat, die denken gelernt, läßt dieselbe müßig und ohne Beschäftigung bei einer Daphne und bei einem Apollo, bei einer Entführung der Proserpina, einer Europa und bei dergleichen. Er sucht sich als einen Dichter zu zeigen und Figuren durch Bilder, das ist allegorisch zu malen.

Die Malerei erstreckt sich auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemüht dasselbe zu erreichen, wie die Schriften der Alten bezeugen. Parrhasius, ein Maler, der wie Aristides die Seele schilderte, hat sogar, wie man sagt, den Charakter eines ganzen Volks ausdrücken können. Er malte die Athenienser, wie sie gütig und zugleich grausam, leichtsinnig und zugleich hartnäckig, brav und zugleich feige waren. Scheint die Vorstellung möglich, so ist sie es nur allein durch den Weg der Allegorie, durch Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten.

Der Künstler befindet sich hier wie in einer Einöde. Die Sprachen der wilden Indianer, die einen großen Mangel an dergleichen Begriffen haben, und die kein Wort enthalten, welches Erkenntlichkeit, Raum, Dauer u. s. w. bezeichnen könnte, sind nicht leerer von solchen Zeichen, als es die Malerei zu unsern Zeiten ist. Derjenige Maler, der weiter denkt als seine Palette reicht, wünscht einen gelehrten Vorrath zu haben, wohin er gehen, und bedeutende und sinnlich gemachte Zeichen von Dingen, die nicht sinnlich sind, nehmen könnte. Ein vollständig Werk in dieser Art ist noch nicht vorhanden; die bisherigen Versuche sind nicht beträchtlich genug und reichen nicht bis an diese großen Absichteu. Der Künstler wird wissen, wie weit ihm des Ripa Iconologie, die Denkbilder der alten Völker von van Hooghe, Genüge thun werden.

Dieses ist die Ursache, daß die größten Maler nur bekannte Vorwürfe gewählt. Annibal Carracci, anstatt daß er die berühmtesten Thaten und Begebenheiten des Hauses Farnese in der farnesischen Gallerie als ein allegorischer Dichter durch allgemeine Symbola und durch sinnliche Bilder hätte vorstellen können, hat hier seine ganze Stärke blos in bekannten Fabeln gezeigt.

Die Königliche Gallerie der Schildereien in Dresden enthält ohne

Zweifel einen Schatz von Werken der größten Meister, der vielleicht alle Gallerien in der Welt übertrifft, und Se. Majestät haben, als der weiseste Kenner der schönen Künste, nach einer strengen Wahl nur das Vollkommenste in seiner Art gesucht; aber wie wenig historische Werke findet man in diesem Königlichen Schatze, von allegorischen, von dichterischen Gemälden noch weniger.

Der große Rubens ist der vorzüglichste unter großen Malern, der sich auf den unbetretenen Weg dieser Malerei in großen Werken als ein erhabener Dichter gewagt. Die luxemburgische Gallerie, als sein größtes Werk, ist durch die Hand der geschicktesten Kupferstecher der ganzen Welt bekannt worden.

Nach ihm ist in neueren Zeiten nicht leicht ein erhabeneres Werk in dieser Art unternommen und ausgeführt worden, dergleichen die Cuppola der kaiserlichen Bibliothek in Wien ist von Daniel Gran gemalt und von Sedelmayern in Kupfer gestochen. Die Vergötterung des Herkules in Versailles, als eine Allusion auf den Cardinal Herkules von Fleuri, von Le Moine gemalt, womit Frankreich als mit der größten Composition in der Welt prangt, ist gegen die gelehrte und sinnreiche Malerei des deutschen Künstlers eine sehr gemeine und kurzsichtige Allegorie, sie ist wie ein Lobgedicht, worin die stärksten Gedanken sich auf den Namen im Kalender beziehen: Hier war der Ort, etwas Großes zu machen, und man muß sich wundern, daß es nicht geschehen ist. Man sieht aber auch zugleich ein, hätte auch die Vergötterung eines Ministers den vornehmsten Plafond des königlichen Schlosses zieren sollen, woran es dem Maler gefehlt.

Der Künstler hat ein Werk vonnöthen, welches aus der ganzen Mythologie, aus den besten Dichtern alter und neuerer Zeiten, aus der geheimen Weltweisheit vieler Völker, aus den Denkmalen des Alterthums auf Steinen, Münzen und Geräthen, diejenigen sinnlichen Figuren und Bilder enthält, wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet worden. Dieser reiche Stoff würde in gewisse bequeme Klassen zu bringen und durch eine besondere Anwendung und Deutung auf mögliche einzelne Fälle, zum Unterricht der Künstler einzurichten sein.

Hierdurch würde zu gleicher Zeit ein großes Feld geöffnet, zur Nachahmung der Alten, und unsern Werken einen erhabenen Geschmack des Alterthums zu geben.

Der gute Geschmack in unsern heutigen Verzierungen, welcher seit der Zeit, da Vitruv bittere Klagen über das Verderbniß desselben führte, sich in neueren Zeiten noch mehr verdorben hat, theils durch die von Morto, einem Maler von Feltro gebürtig, in Schwang gebrachten Grotesken, theils durch nichts bedeutende Malereien unserer Zimmer, könnte zugleich durch ein gründlicheres Studium der Allegorie gereinigt werden und Wahrheit und Verstand erhalten.

Unsere Schnörkel und das allerliebste Muschelwerk, ohne welches jetzt kein Zierrath förmlich werden kann, hat manchmal nicht mehr Natur als Vitruvs Leuchter, welche kleine Schlösser und Palläste trugen. Die Allegorie könnte eine Gelehrsamkeit an die Hand geben, auch die kleinsten Verzierungen dem Orte, wo sie stehen, gemäß zu machen.

Reddere personae scit convenientia cuique.

Hor.

Die Gemälde an Decken und über den Thüren stehen mehrentheils

nur da, um ihren Ort zu füllen, und um die ledigen Plätze zu decken, welche nicht mit lauter Vergoldungen können angefüllt werden. Sie haben nicht allein kein Verhältniß mit dem Stande und mit den Umständen des Besitzers, sondern sie sind demselben sogar oftmals nachtheilig.

Der Abscheu vor dem leeren Raum füllt also die Wände, und Gemälde von Gedanken leer, sollen das Leere ersetzen.

Dieses ist die Ursache, daß der Künstler, den man seiner Willkür überläßt, aus Mangel allegorischer Bilder oft Vorwürfe wählt, die mehr zur Satyre, als zur Ehre desjenigen, dem er seine Kunst weiht, gereichen müssen; und vielleicht, um sich hiervon in Sicherheit zu stellen, verlangt man aus feiner Vorsicht von dem Maler, Bilder zu machen, die nichts bedeuten sollen.

Es macht oft Mühe, auch dergleichen zu finden, und endlich

— — velut aegri somnia, vanae
Fingentur species. Hor.

Man benimmt also der Malerei dasjenige, worin ihr größtes Glück besteht, nämlich die Vorstellung unsichtbarer, vergangener und zukünftiger Dinge.

Diejenigen Malereien aber, welche an diesem oder jenem Orte bedeutend werden könnten, verlieren das, was sie thun würden, durch einen gleichgültigen oder unbequemen Platz, den man ihnen anweist.

Der Bauherr eines neuen Gebäudes

Dives agris, dives positis in foenere nummis.
Hor.

wird vielleicht über die hohen Thüren seiner Zimmer und Säle kleine Bilder setzen lassen, die wider den Augenpunkt und wider die Gründe der Perspectiv anstoßen. Die Rede ist hier von solchen Stücken, die ein Theil der festen und unbeweglichen Zierrathen sind, nicht von solchen, die in einer Sammlung nach der Symmetrie geordnet werden.

Die Wahl in Verzierungen der Baukunst ist zuweilen nicht gründlicher; Armaturen und Tropheen werden allemal auf einem Jagdhaus eben so unbequem stehen, als Ganymedes und der Adler, Jupiter und Leda unter der erhobenen Arbeit der Thüren von Erz, am Eingang der St. Peterskirche in Rom.

Alle Künste haben einen gedoppelten Endzweck; sie sollen vergnügen und zugleich unterrichten, und viele von den größten Landschaftmalern haben daher geglaubt, sie würden ihrer Kunst nur zur Hälfte eine Genüge gethan haben, wenn sie ihre Landschaften ohne alle Figuren gelassen hätten.

Der Pinsel, den der Künstler führt, soll in Verstand getunkt sein, wie jemand von dem Schreibegriffel des Aristoteles gesagt hat: Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernt hat. Hat er einen Vorwurf, den er selbst gewählt, oder der ihm gegeben worden, welcher dichterisch gemacht oder zu machen ist, so wird ihn seine Kunst begeistern und wird das Feuer, welches Prometheus den Göttern raubte, in ihm erwecken. Der Kenner wird zu denken haben, und der bloße Liebhaber wird es lernen.

Erläuterung der Gedanken

von der

Nachahmung der griechischen Werke

in der

Malerei und Bildhauerkunst

und

Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken.

Ich habe nicht geglaubt, daß meine kleine Schrift einiges Aufmerken verdienen, und Urtheile über sich erwecken würde. Sie ist nur für einige Kenner der Künste geschrieben, und dieserwegen schien es überflüssig, ihr einen gewissen gelehrten Anstrich zu geben, den eine Schrift durch Anführungen von Büchern erhalten kann. Künstler verstehen, was man mit halben Worten von der Kunst schreibt, und da es der größte Theil unter ihnen für „thöricht hält" — und halten muß, — „auf das Lesen mehr Zeit zu wenden als auf das Arbeiten," wie ein alter Redner lehret, so macht man, wenn man sie nichts neues lehren kann, sich wenigstens durch die Kürze bei ihnen gefällig; und ich bin überhaupt der Meinung, da das Schöne in der Kunst mehr auf feine Sinne und auf einen geläuterten Geschmack, als auf ein tiefes Nachdenken beruht, daß des Neoptolemus Satz, „philosophire; aber „mit wenigem," sonderlich in Schriften dieser Art zu beobachten sei.

Einige Stellen in meiner Schrift würden eine Erklärung annehmen, und da eines Ungenannten Erinnerungen über dieselbe an das Licht getreten sind, so wäre es billig, daß ich mich erklärte nnd zugleich antwortete. Die Umstände aber, in welchen ich mich bei meiner nahe bevorstehenden Reise befinde, verstatten mir weder dieses noch jenes nach meinem gemachten Entwurfe auszuführen. Von etlichen Bedenken wird auch der Verfasser des Sendschreibens, seiner Billigkeit gemäß, meine Antwort im voraus haben errathen können; nämlich keine Antwort zu erhalten. Ebenso ungerührt höre ich das Geschrei wider die Stücke vom Correggio an, von denen man gewiß weiß, daß sie nicht allein nach Schweden gekommen, sondern daß sie auch im königlichen Stalle zu Stockholm gehängt haben. Meine Vertheidigung würde wenigstens nicht viel anders werden, als des Aemilius Scaurus seine wider den Valerius von Sucro war: „dieser leugnet, ich bejahe; Römer! wem von beiden glaubt ihr?"

Im übrigen kann diese Nachricht noch weniger bei mir, als bei dem Hrn. Grafen von Tessin selbst, zum Nachtheil der schwedischen Nation gedeutet werden. Ich weiß nicht, ob der belesene Verfasser der umständlichen Lebensbeschreibung der Königin Christina anders geurtheilet hat, weil er uns ohne alle Nachricht gelassen über den Schatz von Gemälden, der von Prag nach Stockholm gebracht worden; über die gegen den Maler Bourdon bezeugte unerfahrne Freigebigkeit der Königin; und über den schlechten Gebrauch, den man von so berühmten Stücken des Correggio gemacht hat. In einer Reisebeschreibung durch Schweden von einem be-

rühmten Manne in Diensten dieser Krone wird gemeldet, daß in Lincöping ein mit sieben Docenten versehenes Gymnasium, aber kein einziger Handwerker noch Arzt sei. Dieses könnte dem Verfasser übel gedeutet werden, und gleichwohl muß es nicht geschehen sein.

Ueber die Nachlässigkeiten in den Werken der griechischen Künstler würde ich mich bei erlaubter Muße umständlicher erklärt haben. Die Griechen kannten die gelehrte Nachlässigkeit; wie ihr Urtheil über das Rebhuhn des Protogenes zeigt; aber man weiß auch, daß es der Maler ganz und gar ausgelöscht hat. Der Jupiter des Phidias aber war nach den erhabensten Begriffen der Gottheit, die alles erfüllet, gearbeitet; es war ein Bild wie des Homers Eris, die auf der Erde stand, und mit dem Kopf bis in den Himmel reichte; es war gleichsam nach dem Sinn der heiligsten Dichtkunst entworfen: „Wer kann ihn fassen ꝛc. Man ist so billig gewesen, dergleichen Freiheit, die sich Raphael genommen, von den natürlichen Verhältnissen in seinem Carton vom Fischzuge Petri abzugehen, zu entschuldigen, ja dieselbe nöthig zu finden. Die Kritik über den Diomedes scheint mir gründlich; aber deswegen nicht wider mich. Die Aktion desselben an und für sich betrachtet, der edle Umriß und der Ausdruck, werden allezeit unsern Künstlern ein großes Beispiel zur Nachahmung bleiben können: und weiter war der Diomedes des Dioscorides meiner Absicht nicht gemäß.

Meine Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst betreffen vier Hauptpunkte. I. Von der vollkommenen Natur der Griechen. II. Von dem Vorzug ihrer Werke. III. Von der Nachahmung derselben. IV. Von der Griechen ihrer Art zu denken in Werken der Kunst, sonderlich von der Allegorie.

Den ersten Punkt habe ich wahrscheinlich zu machen gesucht, bis zur völligen Ueberzeugung werde ich hier, auch mit den seltensten Nachrichten nicht gelangen können. Diese Vorzüge der Griechen scheinen sich vielleicht weniger auf die Natur selbst und auf den Einfluß des Himmels, als auf die Erziehung derselben zu gründen.

Unterdessen war die glückselige Lage ihres Landes allezeit die Grundursache, und die Verschiedenheit der Luft und der Nahrung machte unter den Griechen selbst den Unterschied, der zwischen den Atheniensern und ihren nächsten Nachbarn jenseit des Gebirges war.

Die Natur eines jeden Landes hat ihren Eingebornen sowohl, als ihren neuen Ankömmlingen, eine ihr eigene Gestalt, und eine ähnliche Art zu denken gegeben. Die alten Gallier waren eine Nation, wie es die Franken aus Deutschland, ihre Nachkommen, geworden sind. Die erste und blinde Wuth in Angriffen war jenen schon zu Cäsars Zeiten ebenso nachtheilig, wie es sich bei diesen in neuern Zeiten gezeigt hat. Jene hatten gewisse andere Eigenschaften, welche der Nation noch jetzt eigen sind, und Kaiser Julian berichtet, daß zu seiner Zeit mehr Tänzer als Bürger in Paris gewesen.

Die Spanier hingegen handelten allezeit behutsam und mit einem gewissen kalten Blute; und eben dadurch machten sie den Römern die Eroberung ihres Landes so schwer.

Man urtheile, ob die Westgothen, Mauritanier und andere Völker, die dieses Land überschwemmten, nicht den Charakter der alten Iberier angenommen haben. Man nehme die Vergleichung zu Hülfe, die ein be-

rühmter Scribent bei einigen Nationen über die ehemaligen und jetzigen Eigenschaften derselben macht.

Ebenso wirksam muß sich auch der Himmel und die Luft bei den Griechen in ihren Hervorbringungen gezeigt haben, und diese Wirkung muß der vorzüglichen Lage des Landes gemäß gewesen sein. Eine gemäßigte Witterung regierte durch alle Jahreszeiten hindurch, und die kühlen Winde aus der See überstrichen die wollüstigen Inseln im jonischen Meere, und die Seegestade des festen Landes; und vermuthlich auch aus diesem Grunde waren im Peloponnes alle Orte an der See angelegt, wie Cicero aus des Dicäarchus Schriften zu behaupten sucht.

Unter einem so gemäßigten, und zwischen Wärme und Kälte gleichsam abgewogenen Himmel spürt die Kreatur einen gleich ausgetheilten Einfluß desselben. Alle Früchte erhalten ihre völlige Reife, und selbst die wilden Arten derselben gehen in eine bessere Natur hinüber; so wie bei Thieren, welche besser gedeihen und öfter werfen. Ein solcher Himmel, sagt Hippocrates, bildet unter Menschen die schönsten und wohlgebildesten Geschöpfe und Gewächse, und eine Uebereinstimmung der Neigungen mit der Gestalt. Das Land der schönen Menschen, Georgien, beweiset dieses, welches ein reiner und heiterer Himmel mit Fruchtbarkeit erfüllt. Das Wasser allein soll so viel Antheil haben an unserer Gestalt, daß die Indianer sagen, es könne keine Schönheiten geben in Ländern, wo kein gut Wasser sei; und das Orakel selbst giebt dem Wasser der Arethuse die Wirkung, schöne Menschen zu machen.

Mich däucht, man könne auch aus der Sprache der Griechen auf die Beschaffenheit ihrer Körper urtheilen. Die Natur bildet bei jedem Volke die Werkzeuge der Sprache nach dem Einflusse des Himmels in ihren Ländern, also daß es Geschlechter giebt, welche wie die Troglodyten mehr pfeifen als reden, und andere, die ohne Bewegung der Lippen reden können. Die Phasianer in Griechenland hatten, wie man es von den Engländern sagt, einen heiseren Laut.

Unter einem rauhen Himmel werden harte Töne formirt, und die Theile des Körpers, welche hierzu dienen, haben nicht die feinsten sein dürfen.

Der Vorzug der griechischen vor allen bekannten Sprachen ist unstreitig, ich rede hier nicht von dem Reichthume, sondern von dem Wohlklange derselben. Alle nordischen Sprachen sind mit Consonanten überladen, welches ihnen oftmals ein unfreundliches Wesen giebt. In der griechischen Sprache hingegen sind die Vocale mit jenen dergestalt abgewechselt, daß ein jeder Consonant seinen Vokal hat, der ihn begleitet, zwei Vokale aber stehen nicht leicht bei einem Consonant, daß nicht sogleich durch die Zusammenziehung zwei in einen sollten gezogen werden. Das Sanfte der Sprache leidet nicht, daß sich eine Sylbe mit den drei rauhen Buchstaben ϑ, φ, χ endige, und die Verwechslung der Buchstaben, die mit einerlei Werkzeug der Rede gebildet werden, hatte füglich statt, wenn dadurch der Härte des Lauts konnte abgeholfen werden. Einige uns scheinbar harte Worte können keinen Einwurf machen, da wir die wahre Aussprache der griechischen so wenig als der römischen Sprache wissen. Dieses alles gab der Sprache einen sanften Fluß, machte den Klang der Worte mannigfaltig, und erleichterte zu gleicher Zeit die unnachahmliche Zusammensetzung derselben. Ich will nicht anführen, daß allen Sylben auch im gemeinen

Reden ihre wahre Abmessung konnte gegeben werden, woran sich in den abendländischen Sprachen nicht gedenken läßt. Sollte man nicht aus dem Wohlklange der griechischen Sprache auf die Werkzeuge der Sprache selbst schließen können? Man hat daher einiges Recht zu glauben Homer verstehe unter der Sprache der Götter die griechische, und unter der Sprache der Menschen die phrygische.

Der Ueberfluß der Vokale war vornehmlich dasjenige, was die griechiche Sprache vor andern geschickt machte, durch den Klang und durch die Folge der Worte auf einander die Gestalt und das Wesen der Sache selbst auszudrücken. Zwei Verse in Homer machen den Druck, die Geschwindigkeit, die verminderte Kraft im Eindringen, die Langsamkeit im Durchfahren, und den gehemmten Fortgang des Pfeils, welchen Pandarus auf den Menelaus abschoß, sinnlicher durch den Klang als durch die Worte selbst. Man glaubt den Pfeil wahrhaftig abgedrückt, durch die Luft fahren, und in den Schild des Menelaus eindringen zu sehen.

Die Beschreibung des vom Achilles gestellten Haufens seiner Myrmidoner, wo Schild an Schild und Helm an Helm, und Mann an Mann schloß, ist von dieser Art, und die Nachahmung derselben ist allezeit unvollkommen gerathen. Ein einziger Vers enthält diese Beschreibung; man muß ihn aber lesen, um die Schönheiten zu fühlen. Der Begriff von der Sprache würde bei dem allen unrichtig sein, wenn man sich dieselbe als einen Bach, der ohne alles Geräusch (eine Vergleichung über des Plato Schreibart) vorstellen wollte; sie wurde ein gewaltiger Strom, und konnte sich erheben wie die Winde, die des Ulysses Segel zerrissen. Nach dem Klange der Worte, die nur einen drei- oder vierfachen Riß beschrieben, scheint das Segel in tausend Stücke zu platzen. Aber außer einem so wesentlichen Ausdrucke fand man dergleichen Worte hart und unangenehm.

Eine solche Sprache erforderte also feine und schnelle Werkzeuge, für welche die Sprachen anderer Völker, ja die römische selbst, nicht gemacht schienen; so daß sich ein griechischer Kirchenvater beschwert, daß die römischen Gesetze in einer Sprache, die schrecklich klinge, geschrieben wären.

Wenn die Natur bei dem ganzen Baue des Körpers, wie bei den Werkzeugen der Sprache verfährt, so waren die Griechen aus einem feinen Stoffe gebildet; Nerven und Muskeln waren aufs empfindlichste elastisch, und beförderten die biegsamsten Bewegungen des Körpers. In allen ihren Handlungen äußerte sich folglich eine gewisse gelenksame und geschmeidige Gefälligkeit, welche ein munteres und freudiges Wesen begleitete. Man muß sich Körper vorstellen, die das wahre Gleichgewicht zwischen den Mageren und Fleischigen gehalten haben. Die Abweichung auf beiden Seiten war den Griechen lächerlich, und ihre Dichter machen sich lustig über einen Cinesias, einen Philetas und über einen Agoracritus.

Dieser Begriff von der Natur der Griechen könnte dieselben vielleicht als Weichlinge vorstellen, die durch den zeitigen und erlaubten Genuß der Wollüste noch mehr entkräftet worden sind. Ich kann mich hierauf durch des Perikles Vertheidigung der Athenienser gegen Sparta, in Absicht ihrer Sitten, einigermaßen erklären, wenn mir erlaubt ist, dieselbe auf die Nation überhaupt zu deuten. Denn die Verfassung in Sparta war fast in allen Stücken von der übrigen Griechen ihrer verschieden. „Die Spartaner," sagt Perikles, „suchen von ihrer Jugend an durch gewaltsame Uebungen eine männliche Stärke zu erlangen; wir aber leben in einer gewissen Nach-

lässigkeit, und wir wagen uns nichts desto weniger in eben so große Gefährlichkeiten; und da wir mehr mit Muße, als mit langer Ueberdenkung der Unternehmungen, und nicht sowohl nach Gesetzen, als durch eine großmüthige Freiwilligkeit der Gefahr entgegen gehen, so ängstigen wir uns nicht über Dinge, die uns bevorstehen, und wenn sie wirklich über uns kommen, so sind wir nicht weniger kühn, sie zu ertragen, als diejenigen, welche sich durch eine anhaltende Uebung dazu anschicken. Wir lieben die Zierlichkeit ohne Uebermaß und die Weisheit ohne Weichlichkeit. Unser Vorzügliches ist, daß wir zu großen Unternehmungen gemacht sind."

Ich kann und will nicht behaupten, daß alle Griechen gleich schön gewesen sind, unter den Griechen vor Troja war nur ein Thersites. Dieses aber ist merkwürdig, daß in den Gegenden, wo die Künste geblüht haben, auch die schönsten Menschen gezeugt worden. Theben war unter einem dicken Himmel gelegen, und die Einwohner waren dick und stark, auch nach des Hippocrates Beobachtung über dergleichen sumpfige und wäßrige Gegenden. Es haben auch die Alten schon bemerkt, daß diese Stadt, außer dem einzigen Pindarus, eben so wenig Poeten und Gelehrte aufzeigen können, als Sparta, außer dem Alcman. Das attische Gebiet hingegen genoß einen reinen und heitern Himmel, welcher feine Sinne wirkte, (die man den Athenienſern beilegt), folglich diesen proporzionirte Körper bildete; und in Athen war der vornehmste Sitz der Künste. Eben dieses ließe sich erweisen von Sicyon, Corinth, Rhodus, Ephesus u. s. w. welches Schulen der Künstler waren, und wo es also denselben an schönen Modellen nicht fehlen konnte. Den Ort, welcher in dem Sendschreiben aus dem Aristophanes zum Beweise eines natürlichen Mangels bei den Atheniensern angeführt worden, nehme ich, wie er muß genommen werden. Der Scherz des Poeten gründet sich auf eine Fabel vom Theseus. Mäßig völlige Theile an dem Orte, wo

Sedet aeternumque sedebit
Infelix Theseus. *Virg.*

waren eine attische Schönheit. Man sagt, daß Theseus, aus seinem Verhafte bei den Thesprotiern nicht ohne Verlust der Theile, von welchen geredet wird, durch den Herkules befreit worden, und daß er dieses als ein Erbtheil auf seine Nachkommen gebracht habe. Wer also beschaffen war, konnte sich rühmen, in gerader Linie von dem Theseus abzustammen, so wie ein Geburtsmahl in Gestalt eines Spießes einen Nachkommen von den Spartis bedeutete. Man finde auch, daß die griechischen Künstler an diesem Orte die Sparsamkeit der Natur bei ihnen nachgeahmt haben.

In Griechenland selbst war unterdessen allezeit derjenige Stamm von der Nation, in welchem sich die Natur freigebig, doch ohne Verschwendung, erzeigte. Ihre Kolonien in fremden Ländern hatten beinahe das Schicksal der griechischen Beredsamkeit, wenn diese aus ihren Grenzen ging. „So bald die Beredsamkeit," sagt Cicero, „aus den atheniensischen Hafen auslief, hat sie in allen Inseln, welche sie berührt hat, und in ganz Asien, welches sie durchzogen ist, fremde Sitten angenommen, und ist völlig ihres gesunden attischen Ausdrucks, gleichsam wie ihrer Gesundheit, beraubt worden." Die Jonier, welche Nileus nach der Wiederkunft der Herakliden aus Griechenland nach Asien führte, wurden unter den heißeren Himmel noch wollüstiger. Ihre Sprache hatte, wegen der gehäuften Vokale in einem Worte, noch mehr Spielendes. Die Sitten der nächsten Inseln

waren unter einerlei Himmelstrich von den jonischen nicht verschieden. Eine einzige Münze der Insel Lesbos kann hier zum Beweise dienen. In der Natur ihrer Körper muß sich also auch eine gewisse Abartung von ihren Stammvätern gezeigt haben.

Noch eine größere Veränderung muß unter entfernteren Colonien der Griechen vorgegangen sein. Diejenigen, welche sich in Afrika, in der Gegend Pithicussa niedergelassen hatten, fingen an die Affen so ernstlich als die Eingebornen anzubeten; sie nannten ihre Kinder so gar nach diesem Thiere.

Die heutigen Einwohner in Griechenland sind ein Metall, das mit dem Zusatz verschiedener anderer Metalle zusammen geschmolzen ist, an welchem aber dennoch die Hauptmasse kenntlich bleibt. Die Barbarei hat die Wissenschaften bis auf den ersten Samen vertilgt, und Unwissenheit bedeckt das ganze Land. Erziehung, Muth und Sitten sind unter einem harten Regimente erstickt, und von der Freiheit ist kein Schatten übrig. Die Denkmale des Alterthums werden von Zeit zu Zeit noch mehr vertilgt, theils weggeführt; und in englischen Gärten stehen jetzt Säulen von dem Tempel des Apollo zu Delos. So gar die Natur des Landes hat durch Nachlässigkeit ihre erste Gestalt verloren. Die Pflanzen in Creta wurden allen andern in der Welt vorgezogen, und jetzt sieht man an den Bächen und Flüssen, wo man sie suchen solte, nichts als wilde Ranken und gemeine Kräuter. Und wie kann es anders sein, da ganze Gegenden, wie die Insel Samos, die mit Athen einen langwierigen und kostbaren Krieg zur See aushalten konnte, wüste liegen.

Bei aller Veränderung und traurigen Aussicht des Bodens, bei dem gehemmten freien Strich der Winde durch die verwilderten und verwachsenen Ufer, und bei dem Mangel mancher Bequemlichkeit, haben dennoch die heutigen Griechen viel natürliche Vorzüge der alten Nation behalten. Die Einwohner vieler Inseln, (welche mehr als das feste Land von Griechen bewohnt werden) bis in Klein-Asien, sind die schönsten Menschen, sonderlich was das schöne Geschlecht betrifft, nach aller Reisenden Zeugniß.

Die attische Landschaft giebt noch jetzt, so wie ehemals, einen Blick von Menschenliebe. Alle Hirten und alle Arbeiter auf dem Felde hießen die beiden Reisegefährten Spon und Wheler willkommen, und kamen ihnen mit ihren Grüßen und Wünschen zuvor. An den Einwohnern bemerkt man noch jetzt einen sehr feinen Witz, und eine Geschicklichkeit zu allen Unternehmungen.

Es ist einigen eingefallen, daß die frühzeitigen Uebungen der schönen Form der griechischen Jugend mehr nachtheilig als vortheilhaft gewesen. Man könnte glauben, daß die Anstrengung der Nerven und Muskeln dem jugendlichen Umrisse zarter Leiber anstatt des sanften Schwungs etwas eckiges und fechtermäßiges gegeben. Die Antwort hierauf liegt zum Theil in dem Charakter der Nation. Ihre Art zu handeln und zu denken war leicht und natürlich; ihre Verrichtungen geschahen, wie Perikles sagt, mit einer gewissen Nachlässigkeit, und aus einigen Gesprächen des Plato kann man sich einen Begriff machen, wie die Jugend unter Scherz und Freude ihre Uebungen in ihren Gymnasien getrieben; und daher will er in seiner Republik, daß alte Leute sich daselbst einfinden sollen, um sich der Annehmlichkeiten ihrer Jugend zu erinnern.

Ihre Spiele nahmen mehrentheils bei Aufgang der Sonne ihren An-

fang, und es geschah sehr oft, daß Socrates so früh diese Orte besuchte. Man wählte die Frühstunden, um sich nicht in der Hitze zu entkräften, und so bald die Kleider abgelegt waren, wurde der Körper mit Oel, aber mit dem schönen attischen Oele, überstrichen, theils sich vor der empfindlichen Morgenluft zu verwahren; wie man auch sonst in der größten Kälte zu thun pflegte; theils um die heftigen Ausdünstungen zu vermindern, die nichts als das Ueberflüssige wegnehmen sollten. Das Oel sollte auch die Eigenschaften haben stark zu machen. Nach geendigten Uebungen ging man insgemein ins Bad, wo der Körper von neuem mit Oel gesalbt wurde, und Homer sagt von einem Menschen, der auf solche Art frisch aus dem Bade kömmt, daß er länger und stärker scheine, und den unsterblichen Göttern ähnlich sei.

Auf einer Vase, welche Carl Patin besessen, und in welcher, wie er muthmaßt, die Asche eines berühmten Fechters verwahrt gewesen, kann man sich die verschiedenen Arten und Grade des Ringens bei den Alten sehr deutlich vorstellen.

Wären die Griechen beständig barfuß, wie sie selbst die Menschen aus der Heldenzeit vorstellten, oder allezeit nur auf einer angebundenen Sohle gegangen, wie man insgemein glaubt, so würde ohne Zweifel die Form ihrer Füße sehr gelitten haben. Allein es läßt sich erweisen, daß sie auf die Bekleidung und auf die Zierde ihrer Füße mehr als wir verwandt haben. Die Griechen hatten mehr als zehn Namen, wodurch sie Schuhe bezeichneten.

Die Bedeckung, welche man in den Spielen um die Hüfte trug, war bereits weggethan vor der Zeit, da die Künste in Griechenland anfingen zu blühen; und dieses war für die Künstler nicht ohne Nutzen. Wegen der Speise der Ringer in den großen Spielen, in ganz uralten Zeiten, fand ich es anständiger von der Milchspeise überhaupt, als von weichem Käse, zu reden.

Ich erinnere mich hier, daß man die Gewohnheit der ersten Christen, die ganz nackend getauft worden, fremd ja unerweißlich finde, unten ist mein Beweis. Ich kann mich in Nebendingen nicht weitläufig einlassen.

Ich weiß nicht, ob ich mich auf meine Wahrscheinlichkeit über eine vollkommenere Natur der alten Griechen beziehen darf, ich würde bei dem zweiten Punkte an der Kürze viel gewinnen.

Charmoleos, ein junger Mensch von Megara, von dem ein einziger Kuß auf zwei Talente geschätzt wurde, muß gewiß würdig gewesen sein, zu einem Modelle eines Apollo zu dienen, und diesen Charmoleos, den Alcibiades, den Charmides, den Adimantus, konnten die Künstler alle Tage einige Stunden sehen, wie sie ihn zu sehen wünschten. Die Künstler in Paris hingegen will man auf ein Kinderspiel verweisen; und überdem sind die äußersten Theile der Körper, die nur im Schwimmen und Baden sichtbar sind, an allen und jeden Orten ohne Bedeckung zu sehen. Ich zweifle auch, daß derjenige, der in allen Franzosen mehr finden will, als die Griechen in ihrem Alcibiades gefunden haben, einen so kühnen Ausspruch behaupten könnte.

Ich könnte auch aus dem vorhergehenden meine Antwort nehmen über das in dem Sendschreiben angeführte Urtheil der Akademien, daß gewisse Theile des Körpers eckiger, als es bei den Alten geschehen, zu zeichnen sind. Es war ein Glück für die alten Griechen und für ihre

Künstler, daß ihre Körper eine gewisse jugendliche Völligkeit hatten; sie müssen aber dieselbe gehabt haben, denn da an griechischen Statuen die Knöchel an den Händen eckig genug angemerkt sind, welches an andern in dem Sendschreiben benannten Orten nicht geschehen ist, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sie die Natur, also gebildet, unter sich gefunden haben. Der berühmte borghesische Fechter von der Hand des Agasias von Ephesus hat das Eckige und die bemerkten Knochen nicht, wo es die Neuern lehren, er hat es hingegen, wo es sich an anderen griechischen Statuen befindet. Vielleicht ist der Fechter eine Statue, welche ehemals an Orten, wo die großen Spiele in Griechenland gehalten wurden, gestanden hat, wo einem jeden Sieger dergleichen gesetzt wurde. Diese Statuen mußten sehr genau nach eben der Stellung, in welcher der Sieger den Preis erhalten hatte, gearbeitet werden, und die Richter der olympischen Spiele hielten über dieses Verhältniß eine genaue Aufsicht: ist nicht hieraus zu schließen, daß die Künstler alles nach der Natur gearbeitet haben?

Von dem zweiten und dritten Punkte meiner Schrift ist bereits von vielen geschrieben worden, meine Absicht, wie es von selbst zeigen kann, war also nur, den Vorzug der Werke der alten Griechen und die Nachahmung derselben mit wenigem zu berühren. Die Einsicht unserer Zeiten fordert sehr viel von Beweisen in dieser Art, wenn sie allgemein sein sollen, und sie setzen allezeit eine nicht geringe vorläufige Einsicht voraus. Unterdessen sind die Urtheile vieler Scribenten über der Alten ihre Werke in der Kunst zuweilen nicht reifer, als manche Urtheile über ihre Schriften. Könnte man von jemand, der von den schönen Künsten überhaupt schreiben wollen, und die Quellen derselben so wenig gekannt hat, daß er dem Thucydides, dessen Schreibart dem Cicero, wegen ihrer körnigen Kürze und Höhe, wie er selbst bekennt, dunkel war, den Charakter der Einfalt andichtet; könnte man, sage ich, von einem solchen Richter ein wahres Urtheil über die griechischen Werke in der Kunst hoffen? Auch in einer fremden Tracht muß Thucydides niemanden also erscheinen. Ein anderer Schriftsteller scheint mit dem Diodor von Sicilien ebenso wenig bekannt zu sein, da er ihn für einen Geschichtschreiber hält, der den Zierlichkeiten nachläuft. Mancher bewundert auch etwas an der Arbeit der Alten, was keine Aufmerksamkeit verdient. „Kennern," sagt ein Reisebeschreiber, „ist der Strick, mit welchem Dirce an den Ochsen gebunden ist, das schönste an dem größten Gruppo aus dem Alterthum, welches unter dem Namen il Torso Farnese bekannt ist.

Ah miser aegrota putruit cui mente salillum.

Ich kenne die Verdienste der neuern Künstler, die in dem Sendschreiben denen aus dem Alterthume entgegen gesetzt sind, aber ich weiß auch, daß jene durch Nachahmung dieser geworden, was sie gewesen sind, und es würde zu erweisen sein, daß sie gemeiniglich, wo sie von der Nachahmung der Alten abgewichen, in viele Fehler des größten Haufens derjenigen neuern Künstlern, auf die ich nur allein in meiner Schrift gezielet, verfallen sind.

Was den Umriß der Körper betrifft, so scheint das Studium der Natur, an welches sich Bernini in reifern Jahren gehalten hat, diesen großen Künstler allerdings von der schönen Form abgeführt zu haben. Eine Charitas von seiner Hand an dem Grabmale Papst Urban VIII. soll gar zu fleischig sein, und eben diese Tugend an dem Grabmale Alexan-

der VII. will man sogar häßlich finden. Gewiß ist, daß man die Statue König Ludwig's XIV. zu Pferde, an welcher Bernini funfzehn Jahre gearbeitet, und welche übermäßige Summen gekostet, nicht hat gebrauchen können. Der König war vorgestellt, wie er einen Berg der Ehre hinauf reiten wollte, die Aktion des Helden aber so wohl als des Pferdes ist gar zu wild, und gar zu übertrieben. Man hat daher einen Curtius, der sich in den Pfuhl stürzt, aus dieser Statue gemacht, und sie steht jetzt in dem Garten der Tuillerien. Die sorgfältigste Beobachtung der Natur muß also allein nicht hinlänglich sein zu vollkommenen Begriffen der Schönheit, so wie das Studium der Anatomie allein die schönsten Verhältnisse des Körpers nicht lehren kann. Lairesse hat diese, wie er selbst berichtet, nach den Skelets des berühmten Bidloo genommen. Man kann jenen für einen Gelehrten in seiner Kunst halten; und dennoch findet man, daß er vielmals in seinen Figuren zu kurz gegangen ist. Die gute römische Schule wird hierin selten fehlen. Es ist nicht zu leugnen, die Venus des Raphaels bei dem Göttermale scheint zu schwer zu sein, und ich möchte es nicht wagen, den Namen dieses großen Mannes in einem Kindermorde von ihm, welchen Marcantonio gestochen, über eben diesen Punkt, wie in einer seltenen Schrift von der Malerei geschehen, zu rechtfertigen. Die weiblichen Figuren haben eine gar zu volle Brust, und die Mörder dagegen ausgezehrte Körper. Man glaubt die Absicht bei diesem Contrapost sei gewesen, die Mörder noch abscheulicher vorzustellen. Man muß nicht alles bewundern, die Sonne selbst hat ihre Flecken.

Man folge dem Raphael in seiner besten Zeit und Manier, so hat man, wie er, keine Vertheidiger nöthig; und Parrhasius und Zeuxis, die in dem Sendschreiben in dieser Absicht, und überhaupt die holländischen Formen zu entschuldigen, angeführt worden, sind hierzu nicht dienlich. Man erklärt zwar die daselbst berührte Stelle des Plinius, welche den Parrhasius betrifft, in dem Verstande, wie sie dort angebracht worden, nämlich, „daß der Maler in das Magere verfallen sei, da er die Schwulst vermeiden wollen." Da man aber, wenn Plinius verstanden, was er geschrieben hat, voraussetzen muß, daß er sich selbst nicht habe widersprechen wollen, so muß dieses Urtheil mit demjenigen, worin er kurz zuvor dem Parrhasius den Vorzug in den äußersten Linien, das ist, in dem Umrisse, zuschreibt, verglichen und übereinstimmend gemacht werden. Die eigentlichen Worte des Plinius sind: „Parrhasius scheine, mit sich selbst verglichen, sich unter sich selbst herunter zu setzen, in Ausdrückung der mittlern Körper." Es ist aber nicht klar, was „mittlere Körper" sein sollen. Man könnte es von denjenigen Theilen des Körpers verstehen, welche der äußerste Umriß einschließt. Allein ein Zeichner soll seinen Körper von allen Seiten, und nach allen Bewegungen kennen, er wird denselben nicht allein vorwärts, sondern auch von der Seite, und von allen Punkten gestellt, verstehen zu zeichnen, und dasjenige, was im ersteren Falle von dem Umrisse eingeschlossen zu sein scheinen könnte, wird in diesem Falle der Umriß selbst sein. Man kann nicht sagen, daß es für einen Zeichner mittlere Theile des Körpers giebt, (ich rede nicht von dem Mittel des Leibes), eine jede Muskel gehört zu seinem äußersten Umrisse; und ein Zeichner, der fest ist in dem äußersten Umrisse, aber nicht in dem Umrisse derjenigen Theile, welche der äußere einschließt, ist ein Begriff, der sich weder an sich selbst, noch in Absicht auf einen Zeichner, gedenken läßt. Es kann hier die Rede

ganz und gar nicht von dem Umrisse sein, auf welchem das Magere oder die Schwulst beruht. Vielleicht hat Parrhasius Licht und Schatten nicht verstanden, und den Theilen seines Umrisses ihre gehörige Erhöhung und Vertiefung nicht gegeben; welches Plinius unter dem Ausdrucke der „mittleren Körper“ oder „der mittleren Theile desselben“ kann verstanden haben; und dieses möchte die einzige mögliche Erklärung sein, welche die Worte des Plinius annehmen können. Oder es ist dem Maler ergangen, wie dem berühmten La Fage, den man für einen großen Zeichner halten kann, man sagt, so bald er die Palette ergriffen und malen wollte, habe er seine eigene Zeichnung verdorben. Das Wort „geringer“ beim Plinius geht also nicht auf den Umriß. Mich däucht, es können des Parrhasius Gemälde außer den Eigenschaften, die ihnen obige Erklärung giebt, nach Anleitung der Worte des Plinius, auch noch diesen Vorzug gehabt haben, daß die Umrisse sanft in den Hintergrund vermalt und vertrieben worden, welches sich in den mehrsten übrig gebliebenen Malereien der Alten, und in den Werken neuer Meister zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, nicht findet, in welchen die Umrisse der Figuren mehrentheils hart gegen den Grund abgeschnitten sind. Der vermalte Umriß aber gab den Figuren des Parrhasius dennoch allein ihre wahre Erhobenheit und Rundung nicht, da die Theile derselben nicht gehörig erhöht und vertieft waren; und hierin war er also unter sich selbst herunter zu setzen. Ist Parrhasius der größte im Umrisse gewesen, so hat er eben so wenig in das Magere, als in die Schwulst verfallen können.

Was des Zeuxis weibliche Figuren betrifft, die er nach Homers Begriffen stark gemacht, so ist daraus nicht zu schließen, wie in den Sendschreiben geschehen, daß er sie stark, wie Rubens, das ist, zu fleischig gehalten. Es ist zu glauben, daß das spartanische Frauenzimmer, vermöge seiner Erziehung, eine gewisse männliche jugendliche Form gehabt hat, und gleichwohl waren es, nach dem Bekenntnisse des ganzen Alterthums, die größten Schönheiten in Griechenland; und also muß man sich das Gewächs der Helena, einer Spartanerin, beim Theokrit vorstellen.

Ich zweifle also, daß Jacob Jordans, dessen Vertheidigung man in dem Sendschreiben mit vielem Eifer ergriffen hat, seines gleichen unter den griechischen Malern finden würde. Ich getraue mir mein Urtheil von diesem großen Coloristen allezeit zu behaupten. Der Verfasser des so genannten Auszugs von dem Leben der Maler hat die Urtheile über dieselben fleißig gesammelt; aber sie zeugen nicht an allen Orten von einer großen Einsicht in die Kunst, und manche sind unter so vielen Umständen angebracht, daß ein Urtheil auf mehr als auf einen Künstler ins besondere könnte angewendet werden.

Bei dem freien Zutritte, welchen Ihre Königl. Maj. in Polen allen Künstlern und Liebhabern der Kunst verstatten, kann der Augenschein mehr lehren, und ist überzeugender, als das Urtheil eines Scribenten: ich berufe mich auf die Darbringung im Tempel, und auf den Diogenes vom gedachten Meister. Aber auch dieses Urtheil von Jordans hat eine Erläuterung nöthig, wenigstens in Absicht der Wahrheit. Der allgemeine Begriff von Wahrheit sollte auch in Werken der Kunst stattfinden, und nach demselben ist das Urtheil ein Räthsel. Der einzige mögliche Sinn desselben möchte etwa folgender sein.

Rubens hat nach der unerschöpflichen Fruchtbarkeit seines Geistes wie

Homer gedichtet; er ist reich bis zur Verschwendung: er hat das Wunderbare wie jener gesucht, so wohl überhaupt, wie ein dichterischer und allgemeiner Maler, als auch insbesondere, was Composition, und Licht und Schatten betrifft. Seine Figuren hat er in der vor ihm unbekannten Manier, die Lichter auszutheilen, gestellt, und diese Lichter, welche auf die Hauptmasse vereinigt sind, sind stärker als in der Natur selbst zusammen gehalten, um auch dadurch seine Werke zu begeistern, und etwas ungewöhnliches in dieselben zn legen. Jordans, von der Gattung niederer Geister, ist in dem Erhabenen der Malerei mit Rubens, seinem Meister, keineswegs in Vergleichung zu stellen, er hat an die Höhe desselben nicht reichen, und sich über die Natur nicht hinaus setzen können. Er ist also derselben näher gefolgt, und wenn man dadurch mehr Wahrheit erhält, so möchte Jordans den Charakter einer mehrern Wahrheit als Rubens verdienen. Er hat die Natur gemalt, wie er sie gefunden.

Wenn der Geschmack des Alterthums der Künstler Regel in Absicht der Form und der Schönheit nicht sein soll, so wird gar keine anzunehmen sein. Einer würde seiner Venus, wie ein neuerer nahmhafter Maler gethan, ein gewisses französisches Wesen geben, ein anderer würde ihr eine Habichtsnase machen; da es wirklich geschehen, daß man die Nase an der mediceischen Venus also gebildet finden wolle, noch ein anderer würde ihr spitzige und spillenförmige Finger zeichnen, wie der Begriff einiger Ausleger der Schönheit, welche Lucian beschreibt, gewesen. Sie würde uns mit sinesischen Augen ansehen, wie alle Schönheiten aus einer neuern italienischen Schule; ja aus jeder Figur würde man das Vaterland des Künstlers ohne Belesenheit errathen können. Nach des Democritus Vorgeben sollen wir die Götter bitten, daß uns nur glückliche Bilder vorkommen, und dergleichen Bilder sind der Alten ihre.

Die Nachahmung der Alten in ihrem Umrisse völlig gebildeter Körper kann unsern Künstlern, wenn man will, eine Ausnahme in Absicht der fiamingischen Kinder gestatten. Der Begriff einer schönen Form läßt sich bei jungen Kindern nicht eigentlich anbringen: man sagt, ein Kind ist schön und gesund, aber der Ausdruck der Form begreift schon die Reife gewisser Jahre in sich. Die Kinder vom Fiamingo sind jetzt beinahe wie eine vernünftige Mode, oder wie ein herrschender Geschmack, dem unsere Künstler billig folgen, und die Akademie in Wien, welche geschehen lassen, daß man den antiken Cupido den Abgüssen vom Fiamingo nachgesetzt, hat dadurch von der Vorzüglichkeit der Arbeit neuerer Künstler in Kindern über eben die Arbeiten der Alten keine Entscheidung, wie mir däucht, gegeben; welches der Verfasser des Sendschreibens aus dieser angebrachten Nachricht möchte ziehen wollen. Die Akademie ist bei dieser Nachsicht dennoch bei ihrer gesunden Lehrart und Anweisung zur Nachahmung des Alterthums geblieben. Der Künstler, welcher dem Verfasser diese Nachricht mitgetheilt, ist, so viel ich weiß, meiner Meinung. Der ganze Unterschied ist dieser, die alten Künstler gingen auch in Bildung ihrer Kinder über die gewöhnliche Natur, und die neuern Künstler folgen derselben. Wenn der Ueberfluß, welchen diese ihren Kindern geben, keinen Einfluß hat in ihre Begriffe von einem jugendlichen Körper und von einem reifen Alter, so kann ihre Natur in dieser Art schön sein, aber der Alten ihre ist deswegen nicht fehlerhaft.

Es ist eine ähnliche Freiheit, die sich unsere Künstler in dem Haarputze ihrer Figuren genommen haben, und die ebenfalls bei aller Nach-

ahmung der Alten bestehen kann. Will man sich aber an die Natur halten, so fallen die vordern Haare viel ungezwungener auf die Stirn herunter, wie es sich in jedem Alter bei Menschen, die ihr Leben nicht zwischen dem Kamme und dem Spiegel verlieren, zeigen kann, folglich kann auch die Lage der Haare an Statuen der Alten lehren, daß diese allezeit das Einfältige und das Wahre gesucht haben; da es gleichwohl bei ihnen nicht an Leuten gefehlt, die sich mehr mit ihrem Spiegel, als mit ihrem Verstande unterhalten, und die sich auf die Symmetrie ihrer Haare, so gut als der Zierlichste an unsern Höfen, verstanden. Es war gleichsam ein Zeichen einer freien und edlen Geburt, die Haare so, wie die Köpfe und Statuten der Griechen, zu tragen.

Die Nachahmung des Umrisses der Alten ist unterdessen auch von denen, welche hierin nicht die glücklichsten gewesen sind, niemals verworfen worden, aber über die Nachahmung der edlen Einfalt und der stillen Größe sind die Stimmen getheilt. Dieser Ausdruck hat selten allgemeinen Beifall gefunden, und Künstler haben mit demselben allezeit viel gewagt. Also sah man diese wahre Größe an dem Hercules vom Bandinello in Florenz als einen Fehler an, in dem Kindermorde des Raphaels verlangt man mehr wildes und schreckliches in den Gesichtern der Mörder.

Nach dem allgemeinen Begriffe „der Natur in Ruhe" könnten die Figuren vielleicht den jungen Spartanern des Xenophon ähnlich werden, welches der Verfasser des Sendschreibens auch nach der Regel der „stillen Größe" besorgt; ich weiß auch, daß der größte Theil der Menschen, wenn auch der Begriff meiner Schrift allgemein festgesetzt und angenommen wäre, ein Gemälde, nach diesem Geschmacke des Alterthums gearbeitet, dennoch ansehen könnte wie man eine Rede, vor den Areopagiten gehalten, lesen würde. Allein der Geschmack des größten Haufens kann niemals Gesetze in der Kunst geben. In Absicht des Begriffs „der Natur in Ruhe" hat der Hr. von Hagedorn in seinem Werke, welches mit so vieler Weisheit als Einsicht in dem Feinsten der Kunst abgefaßt ist, vollkommen Recht, in großen Werken mehr Geist und Bewegung zu verlangen. Aber diese Lehre hat allezeit viel Einschränkung nöthig, niemals so viel Geist, daß ein ewiger Vater einem rächenden Mars, und eine Heilige in Entzückung einer Bacchante ähnlich werde.

Wem dieser Charakter der höhern Kunst unbekannt ist, in dessen Augen wird eine Madonna vom Trevisano eine Madonna vom Raphael niederschlagen, ich weiß, daß selbst Künstler geurtheilt haben, die Madonna des erstern sei dem Königl. Raphael ein wenig vortheilhafter Nachbar. Es schien daher nicht überflüssig, vielen die wahre Größe des seltensten aller Werke der Gallerie in Dresden zu entdecken, und diesen gegenwärtig einzigen unversehrten Schatz von der Hand dieses Apollo der Maler, welcher in Deutschland zu finden ist, denen die ihn sehen, schätzbarer zu machen.

Man muß bekennen, daß der Königliche Raphael, in der Komposition, der Transfiguration desselben nicht beikommt; dahingegen hat jenes Werk einen Vorzug, den dieses nicht hat. An der völligern Ausarbeitung der Transfiguration hat Giulio Romano vielleicht eben so viel Antheil als dessen großer Meister selbst, und alle Kenner versichern, daß man beide Hände in der Arbeit sehr wohl unterscheiden könne. In jenem aber finden Kenner die wahren ursprünglichen Züge von eben der Zeit des Meisters,

da derselbe die Schule zu Athen im Vatikan gearbeitet hat. Auf den Vasari will ich mich hier nicht noch einmal berufen.

Ein vermeinter Richter der Kunst, der das Kind in den Armen der Madonna so elend findet, ist so leicht nicht zu belehren. Pythagoras sieht die Sonne mit andern Augen an als Anaxagoras, jener als einen Gott, dieser als einen Stein, wie ein alter Philosoph sagt. Der Neuling mag Anaxagoras sein, Kenner werden der Partei des Pythagoras beitreten. Die Erfahrung selbst kann, ohne Betrachtung des hohen Ausdrucks in den Gesichtern des Raphaels, Wahrheit und Schönheit finden und lehren. Ein schönes Gesicht gefällt, aber es wird mehr reizen, wenn es durch eine gewisse überdenkende Mine etwas Ernsthaftes erhält. Das Alterthum selbst scheint also geurtheilt zu haben, ihre Künstler haben diese Mine in alle Köpfe des Antinous gelegt; die mit den vordern Locken bedeckte Stirn desselben giebt ihm dieselbe nicht. Man weiß ferner, daß dasjenige, was bei dem ersten Augenblicke gefällt, nach demselben vielmals aufhört zu gefallen, was der vorübergehende Blick hat sammeln können, zerstreut ein aufmerksameres Auge, und die Schminke verschwindet. Alle Reizungen erhalten ihre Dauer durch Nachforschung und Ueberlegung, und man sucht in das verborgene Gefällige tiefer einzudringen. Eine ernsthafte Schönheit wird uns niemals völlig satt und zufrieden gehen lassen; man glaubt beständig neue Reizungen zu entdecken, und so sind Raphaels und der alten Meister ihre Schönheiten beschaffen', nicht spielend und liebreich, aber wohlgebildet und erfüllt mit einer wahrhaften und ursprünglichen Schönheit. Durch Reizungen von dieser Art ist Cleopatra durch alle Zeiten hindurch berühmt worden. Ihr Gesicht setzte niemand in Erstaunen, aber ihr Wesen hinterließ bei allen, die sie ansahen, sehr viel zurück, und sie siegte ohne Widerstand, wo sie wollte. Einer französischen Venus vor ihrem Nachttische wird es ergehen, wie jemand von dem Sinnreichen beim Seneca geurtheilt hat, es verliert viel, ja vielleicht alles, wenn man es sucht zu erforschen.

Die Vergleichung zwischen dem Raphael und einigen großen holländischen und neuern italienischen Meistern, welche ich in meiner Schrift gemacht habe, betrifft allein das Traktament in der Kunst. Ich glaube, das Urtheil über den mühsamen Fleiß in den Arbeiten der ersteren wird eben dadurch, daß derselbe hat versteckt sein sollen, noch gewisser, denn eben dieses verursachte dem Maler die größte Mühe. Das Schwerste in allen Werken der Kunst ist, daß dasjenige, was sehr ausgearbeitet worden, nicht ausgearbeitet scheine; diesen Vorzug hatten des Nicomachus Gemälde nicht.

Van der Werf bleibt allzeit ein großer Künstler, und seine Stücke zieren mit Recht die Kabinette der Großen in der Welt. Er hat sich bemüht, alles wie von einem einzigen Gusse zu machen, alle seine Züge sind wie geschmolzen, und in der übertriebenen Weichlichkeit seiner Tinten ist, so zu sagen, nur ein einziger Ton. Seine Arbeit könnte daher emaillirt eher als gemalt heißen.

Unterdessen gefallen seine Gemälde. Aber kann das Gefällige ein Hauptcharakter der Malerei sein? Alte Köpfe von Dennern gefallen auch; wie würde aber das weise Alterthum urtheilen? Plutarch würde dem Meister aus dem Munde eines Aristides oder eines Zeuxis sagen: „Schlechte Maler, die das Schöne aus Schwachheit nicht erreichen können, suchen es in Warzen und in Runzeln.“ Man erzählt für gewiß, daß Kaiser Karl VI.

den ersten Kopf von Dennern, den er gesehen, geschätzt, und an demselben die fleißige Art in Oel zu malen bewundert habe. Man verlangte von dem Meister noch einen dergleichen Kopf, und es wurden ihm etliche tausend Gulden für beide bezahlt. Der Kaiser, welcher ein Kenner der Kunst war, hielt sie beide gegen Köpfe vom van Dyk und vom Rembrant, und soll gesagt haben: „er habe zwei Stücke von diesem Maler, um etwas von ihm zu haben, weiter aber verlange er keine mehr, wenn man sie ihm auch schenken wolle.“ Ebenso urtheilte ein gewisser Engländer von Stande, man wollte ihm Dennerische Köpfe anpreisen: „Meint ihr,“ gab er zur Antwort, „daß unsere Nation Werke der Kunst schätzt, an welchen der Fleiß allein, der Verstand aber nicht den geringsten Antheil hat?“

Dieses Urtheil über Denners Arbeit folgt unmittelbar auf den Van der Werf nicht deswegen, daß man eine Vergleichung zwischen beiden Meistern zu machen gesonnen wäre; denn er reicht bei weiten nicht an Van der Werfs Verdienste, sondern nur durch jenes Arbeit, als durch ein Beispiel zu zeigen, daß ein Gemälde, welches gefällt, eben so wenig ein allgemeines Verdienst habe, als ein Gedicht, welches gefällt, wie der Verfasser des Sendschreibens scheint behaupten zu wollen.

Es ist nicht genug, daß ein Gemälde gefällt; es muß beständig gefallen, aber eben dasjenige, wodurch der Maler hat gefallen wollen, macht uns seine Arbeit in kurzer Zeit gleichgültig. Er scheint nur für den Geruch gearbeitet zu haben; denn man muß seine Arbeit dem Gesichte so nahe bringen als Blumen. Man wird sie beurtheilen, wie einen kostbaren Stein, dessen Werth der geringste bemerkte Tadel verringert.

Die größte Sorgfalt dieser Meister ging also blos auf eine strenge Nachahmung des Allerkleinsten in der Natur, man scheute sich das geringste Härchen anders zu legen, als man es fand, um dem schärfsten Auge, ja wenn es möglich gewesen wäre, selbst den Vergrößerungsgläsern, das Unmerklichste in der Natur vorzulegen. Sie sind anzusehen als Schüler des Anaxagoras, der den Grund der menschlichen Weisheit in der Hand zu finden glaubte. So bald sich aber diese Kunst weiter wagen, und die größern Verhältnisse des Körpers, und sonderlich das Nackende hat zeichnen wollen, so gleich zeigt sich

Infelix operis summa, quia ponere totum Nescit.

Hor.

Die Zeichnung bleibt bei einem Maler, wie die Aktion bei dem Redner des Demosthenes das erste, das zweite und das dritte Ding.

Dasjenige was in dem Sendschreiben an den erhobenen Arbeiten der Alten ausgesetzt ist, muß ich zugestehen, und mein Urtheil ist aus meiner Schrift zu ziehen. Die geringe Wissenschaft der Alten in der Perspektiv, welche ich daselbst angezeigt habe, ist der Grund zu dem Vorwurf, den man den Alten in diesem Theile der Kunst machte, ich behalte mir eine ausführliche Abhandlung über denselben vor.

Der vierte Punkt betrifft vornehmlich die Allegorie.

Die Fabel wird in der Malerei insgemein Allegorie genannt; und da die Dichtkunst nicht weniger als die Malerei die Nachahmung zum Endzweck hat, so macht doch diese allein ohne Fabel kein Gedicht, und ein historisches Gemälde wird durch die bloße Nachahmung nur ein gemeines Bild sein, und man hat es ohne Allegorie anzusehen, wie Da-

venant's sogenanntes Heldengedicht Gonvibert, wo alle Erdichtung vermieden ist.

Colorit und Zeichnung sind vielleicht in einem Gemälde, was das Sylbenmaaß, und die Wahrheit oder die Erzählung in einem Gedichte sind. Der Körper ist da; aber die Seele fehlt. Die Erdichtung, die Seele der Poesie, wie sie Aristoteles nennt, wurde ihr zuerst durch den Homer eingeblasen, und durch dieselbe muß auch der Maler sein Werk beleben. Zeichnung und Colorit sind durch anhaltende Uebung zu erlangen; Perspektiv und Komposition, und diese im eigentlichsten Verstande genommen, gründen sich auf festgesetzte Regeln; folglich ist alles dieses mechanisch, und es braucht nur, wenn ich so reden darf, mechanische Seelen, die Werke einer solchen Kunst zu kennen und zu bewundern.

Alle Ergötzlichkeiten bis auf diejenigen, die dem größten Haufen der Menschen den unerkannten großen Schatz, die Zeit rauben, erhalten ihre Dauer, und verwahren uns vor Ekel und Ueberdruß nach der Masse, wie sie unsern Verstand beschäftigen. Blos sinnliche Empfindungen aber gehen nur bis an die Haut, und wirken wenig in den Verstand. Die Betrachtung der Landschaften, der Frucht- und Blumenstücke macht uns ein Vergnügen von dieser Art, der Kenner, welcher sie sieht, hat nicht nöthig mehr zu denken, als der Meister; der Liebhaber oder der Unwissende gar nicht.

Ein historisches Gemälde, welches Personen und Sachen vorstellt wie sie sind, oder wie sie geschehen, kann sich blos durch den Ausdruck der Leidenschaften in den handelnden Personen von Landschaften unterscheiden, unterdessen sind beide Arten, nach eben der Regel ausgeführt, im Wesen eins; und dieses ist die Nachahmung.

Es scheint nicht widersprechend, daß die Malerei eben so weite Grenzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich dem Maler möglich sei, dem Dichter zu folgen, so wie es die Musik im Stande ist zu thun. Nun ist die Geschichte der höchste Vorwurf, den ein Maler wählen kann; die bloße Nachahmung aber wird sie nicht zu dem Grade erheben, den eine Tragödie oder ein Heldengedicht, das Höchste in der Dichtkunst, hat. Homer hat aus Menschen Götter gemacht, sagt Cicero; das heißt, er hat die Wahrheit nicht allein höher getrieben, sondern er hat, um erhaben zu dichten, lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das blos Mögliche, gewählt; und Aristoteles setzt hierin das Wesen der Dichtkunst, und berichtet uns, daß die Gemälde des Zeuxis diese Eigenschaft gehabt haben. Die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen.

Diese Höhe kann ein Historienmaler seinen Werken nicht durch einen über die gemeine Natur erhabenen Umriß, nicht durch einen edlen Ausdruck der Leidenschaften allein geben, man fordert eben dieses von einem weisen Portraitmaler, und dieser kann beides erhalten ohne Nachtheil der Aehnlichkeit der Person, die er schildert. Beide bleiben noch immer bei der Nachahmung, nur daß dieselbe weise ist. Man will sogar in van Dyks Köpfen die sehr genaue Beobachtung der Natur als eine kleine Unvollkommenheit ansehen; und in allen historischen Gemälden würde sie ein Fehler sein.

Die Wahrheit, so liebenswürdig sie an sich selbst ist, gefällt und macht einen stärkeren Eindruck, wenn sie in eine Fabel eingekleidet ist, was

bei Kindern die Fabel, im engsten Verstande genommen, ist, das ist die Allegorie einem reifem Alter. Und in dieser Gestalt ist die Wahrheit in den ungesitteten Zeiten angenehmer gewesen, auch nach der sehr alten Meinung, daß die Poesie älter als Prosa sei, welche durch die Nachrichten von den ältesten Zeiten verschiedener Völker bestätigt wird.

Unser Verstand hat außerdem die Unart, nur auf dasjenige aufmerksam zu sein, was ihm nicht der erste Blick entdeckt, und nachlässig zu übergehen, was ihm klar wie die Sonne ist; Bilder von der letzten Art werden daher, wie ein Schiff im Wasser, oftmals nur eine augenblickliche Spur in dem Gedächtnisse hinterlassen. Aus keinem andern Grunde dauern die Begriffe von unserer Kindheit länger, weil wir alles, was uns vorgekommen, als außerordentlich angesehen haben. Die Natur selbst lehrt uns also, daß sie nicht durch gemeine Sachen bewegt wird. Die Kunst soll hierin die Natur nachahmen, sagt der Scribent der Bücher von der Redekunst, sie soll erfinden, was jene verlangt.

Eine jede Idee wird stärker, wenn sie von einer oder mehr Ideen begleitet ist, wie in Vergleichungen, und um so viel stärker, je entfernter das Verhältniß von diesen auf jene ist, denn wo die Aehnlichkeit derselben sich von selbst darbietet, wie in Vergleichung einer weißen Haut mit Schnee, erfolgt keine Verwunderung. Das Gegentheil ist dasjenige, was wir Witz, und was Aristoteles unerwartete Begriffe nennt, er fodert eben dergleichen Ausdrücke von einem Redner. Je mehr Unerwartetes man in einem Gemälde entdeckt, desto rührender wird es; und beides erhält es durch die Allegorie. Sie ist wie eine unter Blättern und Zweigen versteckte Frucht, welche desto angenehmer ist, je unvermutheter man sie findet; das kleinste Gemälde kann das größte Meisterstück werden, nachdem die Idee desselben erhaben ist.

Die Nothwendigkeit selbst hat Künstlern die Allegorie gelehrt. Anfänglich wird man sich freilich begnügt haben, nur einzelne Dinge von einer Art vorzustellen; mit der Zeit aber versuchte man auch dasjenige was vielen einzelnen gemein war, das ist, allgemeine Begriffe, auszudrücken. Eine jede Eigenschaft eines einzelnen giebt einen solchen Begriff, und, getrennt von demjenigen was ihn begreift, denselben sinnlich zu machen, müßte durch ein Bild geschehen, welches, einzeln wie es war, keinem einzelnen insbesondere, sondern vielen zugleich, zukam.

Die Egypter waren die ersten, die solche Bilder suchten, und ihre Hieroglyphen gehören mit unter den Begriff der Allegorie. Alle Gottheiten des Alterthums, sonderlich der Griechen, ja die Namen derselben kamen aus Egypten, die Göttergeschichte aber ist nichts als Allegorie und machte den größten Theil derselben auch bei uns aus.

Jene Erfinder aber gaben vielen Dingen, sonderlich ihren Gottheiten, solche Zeichen, die zum Theil unter den Griechen beibehalten wurden, deren Bedeutung man oftmals so wenig durch Hilfe der uns aufbehaltenen Scribenten finden kann, daß es diese vielmehr für ein Verbrechen wider die Gottheit hielten, dieselben zu offenbaren, wie mit dem Granatapfel in der Hand der Juno zu Samos geschehen. Es wurde ärger als ein Kirchenraub gehalten, von den Geheimnissen der eleusischen Ceres zu reden.

Das Verhältniß der Zeichen mit dem Bezeichneten gründete sich auch zum Theil auf unbekannte oder unbewiesene Eigenschaften der ersteren. Von dieser Art war der Roßkäfer, als ein Bild der Sonne bei den Egyp-

tern, und diese sollte das Insekt vorstellen, weil man glaubte, daß kein Weibchen in seinem Geschlechte sei, und daß er sechs Monate in der Erde und eben so lange Zeit außer derselben lebe. Eben so sollte die Katze, weil man wollte bemerkt haben, daß sie so viel Junge als Tage in einem Umlaufe des Monds zu werfen pflege, ein Bild der Isis oder des Mondes sein.

Die Griechen, welche mehr Witz und gewiß mehr Empfindung hatten, nahmen nur diejenigen Zeichen von jenen an, die ein wahres Verhältniß mit dem Bezeichneten hatten, und vornehmlich welche sinnlich waren, ihren Göttern gaben sie durchgehends menschliche Gestalten. Die Flügel bedeuteten bei den Egyptern schnelle und wirksame Dienste, das Bild ist der Natur gemäß; Flügel stellten bei den Griechen eben dieses vor, und wenn die Athenienser ihrer Viktoria die gewöhnlichen Flügel nicht gaben, wollten sie dadurch den ruhigen Aufenthalt derselben in ihrer Stadt vorstellen. Eine Gans bedeutete dort einen behutsamen Regenten, und man gab in Absicht hierauf den Vordertheilen an Schiffen die Gestalt einer Gans. Die Griechen behielten dieses Bild bei, und der Alten ihre Schiffschnäbel endigen sich mit einem Gänsehals.

Der Sphinx ist von den Figuren, die kein klares Verhältniß zu ihrer Bedeutung haben, vielleicht die einzige, welche die Griechen von den Egyptern angenommen haben, er bedeutete bei jenen beinahe eben das, was er bei diesen lehren sollte, wenn er vor dem Eingange ihrer Tempel stand. Die Griechen gaben ihrer Figur Flügel, und bildeten den Kopf mehrentheils frei ohne Stola; auf einer atheniensischen Münze hat der Sphinx dieselbe behalten.

Es war überhaupt der griechischen Nation eigen, alle ihre Werke mit einem gewissen offenen Wesen, und mit einem Charakter der Freude, zu bezeichnen, die Musen lieben keine fürchterliche Gespenster; und wenn selbst Homer seinen Göttern egyptische Allegorien in den Mund legt, geschieht es insgemein, um sich zu verwahren, mit einem „Man sagt.“ Ja wenn der Dichter Pampho vor den Zeiten des Homers, seinen Jupiter beschreibt, wie er in Pferdemist eingewickelt ist, so klingt es zwar mehr als egyptisch, in der That aber nähert es sich dem hohen Begriffe des englischen Dichters.

> As full, as perfect in a hair as heart,
> As full, as perfect in vile Man that mourns,
> As the rapt Seraph that adores and burns.
>
> *Pope.*

Ein Bild, dergleichen die Schlange ist, die sich um ein Ei geschlungen, auf einer tyrischen Münze des dritten Jahrhunderts, wird schwerlich auf einer griechischen Münze zu finden sein. Auf keinem einzigen ihrer Denkmale ist eine fürchterliche Vorstellung, sie vermieden dergleichen noch mehr als gewisse sogenannte unglückliche Worte. Das Bild des Todes erscheint vielleicht nur auf einem einzigen alten Steine, aber in einer Gestalt, wie man es bei ihren Gastmahlen aufzuführen pflegte; nämlich sich durch Erinnerung der Kürze des Lebens zum angenehmen Genusse desselben aufzumuntern; der Künstler hat den Tod nach der Flöte tanzen lassen. Auf einem Steine mit einer römischen Inschrift ist ein Todtengerippe mit zwei Schmetterlingen, als Bildern der Seele, von denen der eine von

einem Vogel gehascht wird, welches auf die Seelenwanderung zielen soll; die Arbeit aber ist von spätern Zeiten.

Man hat auch angemerkt, daß, da alle Gottheiten geweihte Altäre gehabt haben, weder unter den Griechen noch Römern ein Altar des Todes gewesen, außer an den entlegensten Küsten der damals bekannten Welt.

Die Römer haben in ihrer besten Zeit gedacht wie die Griechen, und wo sie die Bildersprache einer fremden Nation angenommen haben, da sind sie den Grundsätzen ihrer Vorgänger und Lehrer gefolgt. Ein Elephant, der in spätern Zeiten unter die geheimen Zeichen der Egypter aufgenommen wurde, (denn auf den vorhandenen ältesten Denkmalen dieser Nation ist das Bild dieses Thieres so wenig als ein Hirsch, ein Strauß und ein Hahn zu finden) bedeutete verschiedenes, und vielleicht auch die Ewigkeit, unter welchem Begriffe der Elephant auf einigen römischen Münzen steht; und dieses wegen seines langen Lebens. Auf einer Münze Kaiser Antonius führt dieses Thier zur Ueberschrift das Wort: Munificentia, wo es aber nichts anders bedeuten kann, als große Spiele, in welchen man Elephanten mit aufführte.

Es ist aber meine Absicht eben so wenig den Ursprung aller allegorischen Bilder bei den Griechen und Römern zu untersuchen, als ein Lehrgebäude der Allegorie zu schreiben. Ich suche nur meine Schrift über diesen Punkt zu rechtfertigen, mit dieser Einschränkung, daß die Bilder, worin die Griechen und Römer ihre Gedanken eingekleidet haben, vor allen Bildern anderer Völker, und vor übelentworfenen Gedanken einiger Neueren, das Studium der Künstler sein müssen.

Es können einige wenige Bilder als Beispiele dienen, wie die griechischen und guten römischen Künstler gedacht haben, und wie es möglich sei, ganz abgesonderte Begriffe sinnlich vorzustellen. Viele Bilder auf ihren Münzen, Steinen und andern Denkmalen haben ihre bestimmte und angenommene Bedeutung, einige aber der merkwürdigsten, welche die ihrige noch nicht allgemein haben, verdienten sie zu bekommen.

Man könnte die allegorischen Bilder der Alten unter zwei Arten fassen, und eine höhere und gemeinere Allegorie setzen, so wie überhaupt in der Malerei dieser Unterschied stattfinden kann. Bilder von der ersteren Art sind diejenigen, in welchen ein geheimer Sinn der Fabelgeschichte oder der Weltweisheit der Alten liegt, man könnte auch einige hierher ziehen, die von wenig bekannten, oder geheimnißvollen Gebräuchen des Alterthums genommen sind.

Zur zweiten Art gehören Bilder von bekannterer Bedeutung, als persönlich gemachte Tugenden und Laster u. s. w.

Bilder von der ersten Art geben den Werken der Kunst die wahre epische Größe, eine einzige Figur kann ihr dieselbe geben; je mehr Begriffe sie in sich faßt, desto höher wird sie; und je mehr sie zu denken veranlaßt, desto tiefer ist der Eindruck, den sie macht, und um so viel sinnlicher wird sie also.

Die Vorstellung der Alten von einem Kinde, welches in der Blüthe seiner Jugend stirbt, war ein solches, sie malten ein Kind in den Armen der Aurora entführt; ein glückliches Bild, vermuthlich von der Gewohnheit, die Leichen junger Leute beim Anbruche der Morgenröthe zu begraben, hergenommen; der gemeine Gedanke der Künstler vom heutigen Wuchs ist bekannt.

Die Belebung des Körpers durch Einflößung der Seele einer der abgesondertsten Begriffe, ist durch die lieblichsten Bilder sinnlich, und zugleich dichterisch von den Alten gemalt. Ein Künstler, der seine Meister nicht kennt, würde zwar durch die bekannte Vorstellung der Schöpfung eben dieses anzudeuten glauben; sein Bild aber würde in aller Augen nichts anders als die Schöpfung selbst vorstellen, und diese Geschichte scheint zur Einkleidung eines blos philosophischen menschlichen Begriffs, und zur Anwendung desselben an ungeweihten Orten, zu heilig, zu geschweigen, daß er zur Kunst nicht dichterisch genug ist. In Bildern der ältesten Weisen und Dichter eingekleidet erscheint dieser Begriff theils auf Münzen, theils auf Steinen. Prometheus bildet einen Menschen von dem Thone, von welchem man noch zu Pausanias Zeiten große versteinerte Klumpen in der Landschaft Phocis zeigte; und Minerva hält einen Schmetterling, als das Bild der Seele, auf den Kopf desselben. Auf der angeführten Münze Antonini Pii, wo hinter der Minerva ein Baum ist, um den sich eine Schlange gewunden hat, hält man es für ein Sinnbild der Klugheit und Weisheit des Prinzen.

Es ist nicht zu leugnen, daß die Bedeutung von vielen allegorischen Bildern der Alten auf bloße Muthmaßungen beruht, die daher von unsern Künstlern nicht allgemein angewendet werden können. Man hat in der Figur eines Kindes auf einem geschnittenen Steine, welches einen Schmetterling auf einen Altar setzen will, den Begriff einer Freundschaft bis zum Altar, das ist, die nicht über die Grenzen der Gerechtigkeit geht, finden wollen. Auf einem andern Steine soll die Liebe, die den Zweig eines alten Baums, als ein vorgegebenes Bild der Weisheit, auf welchem eine sogenannte Nachtigall sitzt, nach sich zu ziehen bemüht ist, die Liebe zur Weisheit vorstellen. Eros, Himeros und Pothos waren bei den Alten diejenigen Bilder, welche die Liebe, den Appetit und das Verlangen andeuteten, diese drei Figuren will man auf einem geschnittenen Steine finden. Sie stehen um einen Altar, auf welchem ein heiliges Feuer brennt. Die Liebe hinter demselben, so daß sie nur mit dem Kopfe hervorragt; der Appetit und das Verlangen auf beiden Seiten des Altars; jener nur mit einer Hand im Feuer, in der andern aber mit einem Kranze, dieser mit beiden Händen im Feuer.

Eine Viktorie, die einen Anker krönt, auf einer Münze Königs Seleucus, war sonst als ein Bild des Friedens und der Sicherheit, den der Sieg verschafft, angesehen; bis man die wahre Erklärung gefunden. Seleucus soll mit einem Mahle in der Gestalt eines Ankers geboren sein, welches Zeichen nicht allein dieser König, sondern auch die Seleuciden, dessen Nachkommen, zur Bezeichnung ihrer Abkunft, auf ihre Münzen prägen lassen.

Wahrscheinlicher ist die Erklärung, die man einer Victorie mit Schmetterlingsflügeln an ein Siegeszeichen gebunden, giebt. Man glaubt unter derselben einen Held zu finden, der als ein Sieger, wie Epaminondas, gestorben. In Athen war eine Statue und ein Altar der Viktoria ohne Flügel, als ein Bild des unwandelbaren Glücks im Kriege, der angebundene Sieg könnte hier seine ähnliche Bedeutung erlauben, verglichen mit dem angeschlossenen Mars zu Sparta. Die Art von Flügeln, die der Psyche eigen ist, war der Figur vermuthlich nicht von ungefähr gegeben, da ihr sonst Adlersflügel gehören, vielleicht liegt der Begriff der Seele

des verstorbenen Helden unter denselben verborgen. Die Muthmaßungen sind erträglich, wenn eine Viktorie, an Trophäen von Waffen überwundener Völker gebunden, sich mit einem Sieger dieser Völker reimen ließe.

Die höhere Allegorie der Alten ist freilich ihrer größten Schätze beraubt auf uns gekommen; sie ist arm in Ansehung der zweiten Art. Diese hat nicht selten mehr als ein einziges Bild zu einem einzigen Ausdruck. Zwei verschiedene finden sich auf Münzen Kaisers Commodus, die Glückseligkeit der Zeit zu bezeichnen. Das eine ist ein sitzendes Frauenzimmer mit einem Apfel oder Kugel in der Rechten, und mit einer Schaale in der linken Hand unter einem grünen Baume, vor ihr sind drei Kinder von welchen zwei in einer Vase oder in einem Blumentopfe, als das gewöhnliche Symbolum der Fruchtbarkeit. Das andere besteht aus vier Kindern, welche die vier Jahreszeiten vorstellen durch die Sachen, welche sie tragen, die Unterschrift beider Münzen ist: „Glückseligkeit der Zeiten."

Diese und alle andere Bilder, welche eine Schrift zur Erklärung nöthig haben, sind von niedrigem Range in ihrer Art, und einige würden ohne dieselbe für andere Bilder können genommen werden. Die Hoffnung und die Fruchtbarkelt könnte eine Ceres, der Adel eine Minerve sein. Der Geduld auf einer Münze Kaisers Aurelianus fehlen auch die wahren Unterscheidungszeichen, so wie der Muse Erato; und die Parcen sind allein durch ihre Bekleidung von den Grazien unterschieden. Unterdessen sind andere Begriffe, die in der Moral unmerkliche Grenzen haben, wie es die Gerechtigkeit und die Billigkeit ist, von den Künstlern der Alten sehr wohl unterschieden. Jene wird mit aufgebundenen Haaren und einem Diadem in einer ernsthaften Miene, so wie sie Gellius malt, diese wird mit einem holden Gesichte und mit fliegenden Haaren vorgestellt. Aus der Waage, welche sie hält, steigen Kornähren hervor, welche man auf die Vortheile der Billigkeit deutet; zuweilen hält sie in der andern Hand ein Horn des Ueberflusses.

Unter die vom stärkeren Ausdrucke gehört der Friede auf einer Münze Kaisers Titus. Die Göttin des Friedens stützt sich mit dem linken Arm auf eine Säule, und in eben der Hand hält sie einen Zweig von einem Oelbaume, in der andern des Mercurs Stab über einen Schenkel eines Opferthiers, welcher auf einem kleinen Altare liegt. Diese Hostie deutet auf die unblutigen Opfer der Göttin des Friedens, man schlachtete dieselben außer dem Tempel, und auf ihren Altar wurden nur die Schenkel gebracht, um denselben nicht mit Blut zu beflecken.

Gewöhnlich sieht man den Frieden mit einem Oelzweige und Stabe des Mercurs, wie auf einer Münze eben dieses Kaisers; oder auch auf einem Sessel, welcher auf einem Haufen hingeworfener Waffen steht, wie auf einer Münze vom Drusus, auf einigen von des Tiberius und Vespasianus Münzen verbrennt der Friede Waffen.

Auf einer Münze Kaisers Philippus ist ein edles Bild, eine schlafende Victoria. Man kann sie mit besserem Rechte auf einen zuversichtlichen gewissen Sieg, als auf die Sicherheit der Welt deuten, was sie nach der Unterschrift vorstellen soll. Eine ähnliche Idee enthält dasjenige Gemälde, wodurch man den athenienfischen Feldherrn Timotheus ein blindes Glück in seinen Siegen vorwerfen wollte. Man malte ihn schlafend, und das Glück, wie es Städte in sein Netz fing.

Zu dieser Klasse gehört der Nil mit seinen sechszehn Kindern im

Belvedere zu Rom. Dasjenige Kind, welches mit den Kornähren und den Früchten in dem Horn des Nils, gleich hoch steht, bedeutet die größte Fruchtbarkeit; diejenigen von den Kindern aber, die über das Horn und dessen Früchte hinauf gestiegen, deuten auf Mißwachs. Plinius giebt uns die Erklärung davon. Egypten ist am fruchtbarsten, wenn der Nil sechszehn Fuß hoch steigt, wenn er aber über dieses Maaß kommt, ist es dem Lande eben so wenig zuträglich, als wenn der Fluß dies gewünschte Maaß nicht erreicht. In des Roßi seiner Sammlung sind die Kinder weggelassen.

Was sich von allegorischen Satiren findet, gehört mit zu dieser zweiten Art. Ein Exempel giebt der Esel aus der Fabel des Gabrias, den man mit einer Statue der Isis beladen hatte, und welcher die Ehrfurcht des Volks gegen das Bild auf sich deutete. Kann der Stolz des Pöbels unter den Großen in der Welt sinnlicher vorgestellt werden?

Die höhere Allegorie würde aus der gemeinen können ersetzt werden, wenn diese nicht gleiches Schicksal mit jener gehabt hätte. Wir wissen z. E. nicht, wie die Beredsamkeit oder die Göttin Peitho gebildet gewesen; oder wie Praxiteles die Göttin des Trostes, die Paregoros, von welcher Pausanias Nachricht giebt, vorgestellt habe. Die Vergessenheit hatte einen Altar bei den Römern; vielleicht war auch dieser Begriff persönlich gemacht. Eben dieses läßt sich von der Keuschheit gedenken, deren Altar man auf Münzen findet; ingleichen von der Furcht, welcher Theseus geopfert hat.

Unterdessen sind die übrig gebliebenen Allegorien von Künstlern neuerer Zeiten noch nicht insgesammt verbraucht, es sind vielen unter diesen hier und da einige unbekannt geblieben; und die Dichter und die übrigen Denkmale des Alterthum können noch allezeit einen reichen Stoff zu schönen Bildern darreichen. Diejenigen, welche zu unseren und unserer Väter Zeiten dieses Feld haben bereichern, und nicht weniger zum Unterricht als zur Erleichterung der Künstler arbeiten wollen, hätten Quellen, die so rein und reich sind, suchen sollen. Es erschien aber eine Zeit in der Welt, wo ein großer Haufe der Gelehrten gleichsam zur Ausrottung des guten Geschmacks sich mit einer wahrhaften Raserei empörte. Sie fanden in dem, was Natur heißt, nichts als kindische Einfalt, und man hielt sich verbunden, dieselbe witziger zu machen. Junge und Alte fingen an Devisen und Sinnbilder zu malen, nicht allein für Künstler, sondern auch für Weltweise und Gottesgelehrte; und es konnte kaum ferner ein Gruß, ohne ein Emblema anzubringen, bestellt werden. Man suchte dergleichen lehrreicher zu machen durch eine Umschrift desjenigen, was sie bedeuteten, und was sie nicht bedeuteten. Dieses sind die Schätze nach denen man noch jetzt gräbt. Nachdem nun einmal diese Gelehrsamkeit Mode geworden war, so wurde an die Allegorie der Alten gar nicht mehr gedacht.

Das Bild der Freigebigkeit war bei den Alten eine weibliche Figur mit einem Horne des Ueberflusses in der einen Hand und in der andern die Tafel eines römischen Congiarii. Die römische Freigebigkeit schien vielleicht gar zu sparsam; man gab der selbst gemachten in jeder Hand ein Horn, und das eine umgekehrt, um auszustreuen. Auf den Kopf setzte man ihr einen Adler, der, ich weiß nicht was, hier bedeuten sollte. Andere malten eine Figur mit einem Gefäße in jeder Hand.

Die Ewigkeit saß bei den Alten auf einer Kugel, oder vielmehr auf einer Sphäre, mit einem Spieße in der Hand; oder sie stand, mit der

Kugel in der einen Hand, und im Uebrigen wie jene; oder eine Kugel in der Hand, und ohne Spieß; oder auch mit einem fliegenden Schleier um den Kopf. Unter so verschiedenen Gestalten findet sich die Ewigkeit auf Münzen der Kaiserin Faustina. Den neuern Allegoristen schien dieses zu leicht gedacht, sie malten uns etwas Schreckliches, wie vielen die Ewigkeit selbst ist; eine weibliche Gestalt bis auf die Brust, mit Kugeln in beiden Händen; das übrige des Körpers ist eine Schlange, die in sich selbst zurück geht mit Sternen bezeichnet.

Die Vorsicht hat mehrentheils zu ihren Füßen eine Kugel und einen Spieß in der linken Hand. Auf einer Münze Kaisers Pertinax hält die Vorsicht die Hände ausgestreckt gegen eine Kugel, welche aus den Wolken zu fallen scheint. Eine weibliche Figur mit zwei Gesichtern schien den Neuern bedeutender zu sein.

Die Beständigkeit sieht man auf einigen Münzen Kaisers Claudius, sitzend und stehend mit einem Helme auf dem Haupte, und einem Spieße in der linken Hand; auch ohne Helm und Spieß; aber allezeit mit einem auf das Gesicht gerichteten Zeigefinger, als wenn sie etwas ernstlich behaupten wollte. Bei den Neuern konnte die Vorstellung dieser Tugend ohne Säulen nicht förmlich werden.

Es scheint, Ripa habe oft seine eigenen Figuren nicht verstanden zu erklären. Das Bild der Keuschheit hält bei ihm in der einen Hand eine Geißel, (welche wenig Reizung zur Tugend giebt) und in der andern Hand ein Sieb. Der Erfinder dieses Bildes, von dem es Ripa geborgt, hat vermuthlich auf die Vestalin Tuccia zielen wollen; Ripa, dem dieses nicht eingefallen ist, kommt mit den gezwungensten Einfällen hervor, die nicht verdienen, daß sie wiederholt werden.

Ich spreche durch den gemachten Gegensatz unseren Zeiten das Recht der Erfindung allegorischer Bilder nicht ab, es können aber aus der verschiedenen Art zu denken einige Regeln gezogen werden für diejenigen, welche diesen Weg betreten wollen.

Von dem Charakter einer edlen Einfalt haben sich die alten Griechen und Römer niemals entfernt, das wahre Gegentheil von derselben sieht man in Romeyn de Hooghe Bildersprache. Von vielen seiner Einfälle kann man sagen, wie Virgil von dem Ulmbaume in der Hölle

Hanc sedem somnia vulgo
Vana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent.
Aen. VI.

Die Deutlichkeit gaben die Alten ihren Bildern mehrentheils durch solche ihnen zugegebene Zeichen, die dieser und keiner andern Sache eigen sind, (etliche wenige, die oben angezeigt worden, ausgenommen) und zu eben dieser Regel gehört die Vermeidung aller Zweideutigkeit, wider welche man in Allegorien der Neueren gehandelt hat, wo der Hirsch die Taufe und auch die Rache, ein nagendes Gewissen und die Schmeichelei, bedeuten soll. Die Ceder soll ein Bild eines Predigers, und zugleich irdischer Eitelkeiten, eines Gelehrten und einer sterbenden Wöchnerin, sein.

Die Einfalt und Deutlichkeit begleitete allezeit ein gewisser Wohlstand. Ein Schwein, welches bei den Egyptern einen Nachforscher der Geheimnisse soll bezeichnet haben, würde nebst allen Schweinen, welche Cäsar Ripa und andere Neuere angebracht haben, als ein unanständiges Bild

von ihnen angesehen worden sein, außer da, wo dieses Thier gleichsam das Wappen eines Orts war, wie auf den eleusischen Münzen zu sehen.

Endlich waren die Alten bedacht, das Bezeichnete mit seinem Zeichen in ein entfernteres Verhältniß zu stellen. Nebst diesen Regeln soll die allgemeine Beobachtung bei allen Versuchen in dieser Wissenschaft billig sein, die Bilder, wo möglich, aus der Mythologie und aus der ältesten Geschichte zu wählen.

Man hat in der That einige neuere Allegorien, (wenn ich neu nennen darf, was völlig in dem Geschmacke des Alterthums ist), die vielleicht neben die Bilder der alten höhern Allegorie zu setzen sind.

Zwei Brüder aus dem Hause Barbarigo, die in der Würde eines Doge zu Venedig unmittelbar auf einander gefolgt sind, werden vorgestellt unter den Bildern des Castor und Pollux. Dieser theilte nach der Fabel mit jenem die Unsterblichkeit, welche ihm allein vom Jupiter zuerkannt wurde, und in der Allegorie überreicht Pollux, als der Nachfolger, seinem verstorbenen Vorgänger, der durch einen Todtenkopf bezeichnet wird, eine Schlange, so wie dieselbe pflegt die Ewigkeit vorzustellen; dadurch anzudeuten, daß der verstorbene Bruder durch die Regierung des Lebenden, so wie dieser selbst, verewigt werde. Auf der Rückseite einer erdichteten Münze unter beschriebenem Bilde, steht ein Baum, von dem ein abgebrochener Zweig herunter fällt, mit einer Ueberschrift aus der Aeneis:

Primo avulso non deficit alter.

Ein Bild auf einer von Königs Ludwig XIV. Münzen verdient hier auch angemerkt zu werden. Es wurde dieselbe geprägt, da der Herzog von Lothringen, welcher bald die französische bald die österreichische Partei ergriff, nach der Eroberung von Marsal, aus seinen Landen weichen mußte. Der Herzog ist hier Proteus, wie sich Menelaus desselben mit List bemächtigt, und ihn bindet, nachdem er vorher alle mögliche Formen angenommen hatte. In der Ferne ist die eroberte Festung, und in der Unterschrift ist das Jahr derselben angezeigt. Die Bedeutung der Allegorie hätte die Ueberschrift: Protei artes delusae; nicht nöthig gehabt.

Ein gutes Exempel der gemeinern Allegorie ist die Geduld oder vielmehr die Sehnsucht, das sehnliche Verlangen, unter dem Bilde einer weiblichen Figur, die mit gefaltenen Händen die Zeit an einer Uhr betrachtet.

Bisher haben freilich die Erfinder der besten malerischen Allegorien noch immer aus den Quellen des Alterthums allein geschöpft, weil man niemanden ein Recht zugestanden, Bilder für Künstler zu entwerfen, da denn also keine allgemeine Aufnahme derselben statt gefunden. Von den meisten bisherigen Versuchen ist dergleichen nicht zu hoffen gewesen, in der ganzen Iconologie des Ripa sind etwa zwei oder drei erträglich,

Apparent rari nantes in gurgite vasto;

und die verlorne Mühe durch einen Mohren, der sich wäscht, vorgestellt, möchte noch das beste sein. In einigen guten Schriften sind Bilder versteckt und zerstreut, wie die Dummheit und der Tempel derselben in dem Zuschauer ist, diese müßte man sammeln und allgemeiner machen. Es ist ein Weg, Wochen- und Monatschriften sonderlich untern Künstlern beliebt zu machen, ein Beitrag von guten allegorischen Bildern würde dieses wirken. Wenn die Schätze der Gelehrsamkeit der Kunst zufließen, so könnte die Zeit erscheinen, daß der Maler eine Ode eben so gut als eine Tragödie schildern würde.

Ich will selbst versuchen ein paar Bilder anzugeben: Regeln und viel Exempel unterrichten am besten. Ich finde die Freundschaft allenthalben schlecht vorgestellt, und die Sinnbilder derselben verdienen nicht einmal beurtheilt zu werden, sie sind mehrentheils mit fliegenden und beschriebenen Wimpeln; man weiß, wie tief alsdenn die Begriffe liegen.

Ich würde diese größte menschliche Tugend durch Figuren zweier ewigen Freunde aus der Heldenzeit, des Theseus und des Pirithous malen. Auf geschnittenen Steinen gehen Köpfe unter dem Namen des ersteren, auf einem andern Steine erscheint der Held mit der Keule, die er dem Periphetes, einem Sohne des Vulkans, genommen hat, von der Hand des Philemons, Theseus kann also den Erfahrenen im Alterthume kenntlich gemacht werden. Zu Entwerfung des Bildes einer Freundschaft in der größten Gefahr könnte ein Gemälde zu Delphos dienen, welches Pausanias beschreibt. Theseus war vorgestellt, wie er sich mit seinem Degen in der einen Hand, und mit dem Degen, welchen er seinem Freunde von der Seite gezogen hatte, in der andern Hand, gegen die Thesprotier zur Gegenwehr setzt. Oder der Anfang und die Stiftung ihrer Freundschaft, so wie sie Plutarch beschreibt, könnte ebenfalls ein Vorwurf dieses Bildes sein. Ich habe mich gewundert, daß ich unter den Sinnbildern von weltlichen und geistlichen großen Helden und Männern aus dem Hause Barbarigo keins gefunden habe, auf einen wahren Menschen und ewigen Freund. Nikolaus Barbarigo war ein solcher, er stiftete mit Marco Trivisano eine Freundschaft, die ein ewiges Denkmal verdient hätte:

Monumentum aere perennius.

Ihr Andenken ist in einer kleinen raren Schrift erhalten.

Ein Bild des Ehrgeizes könnte ein kleiner Umstand aus dem Alterthume geben. Plutarch bemerkt, daß man der Ehre mit entblößtem Haupte geopfert habe. Alle übrige Opfer, das an den Saturnus ausgenommen, geschahen mit einer Decke über den Kopf. Gedachter Skribent glaubt, daß die gewöhnliche Ehrenbezeigung unter Menschen zu der Beobachtung bei diesem Opfer Gelegenheit gegeben habe; da es vielleicht das Gegentheil sein kann. Es kann auch dieses Opfer von den Pelasgern herrühren, die mit entblößtem Haupte zu opfern pflegten. Die Ehre wird vorgestellt durch eine weibliche Figur mit Lorbern gekrönt, die ein Horn des Ueberflusses in der einen, und eine hasta in der andern Hand hält. In Begleitung der Tugend, die eine männliche Figur mit einem Helme ist, steht sie auf einer Münze Kaisers Vitellius, die Köpfe dieser Tugenden sieht man auf einer Münze von Cordus und Calenus.

Ein Bild des Gebets könnte aus dem Homer genommen werden. Phönix, der Hofmeister des Achilles, sucht den ihm anvertrauten Held zu besänftigen, und dieses thut er in einer Allegorie. „Du mußt wissen, Achilles," sagt er, „daß die Gebete Töchter des Jupiters sind. Sie sind krumm worden durch vieles Knieen; ihr Gesicht ist voller Sorgen und Runzeln, und ihre Augen sind beständig gegen den Himmel gerichtet. Sie sind ein Gefolge der Göttin Ate, und gehen hinter ihr. Diese Göttin geht ihren Weg mit einer kühnen und stolzen Miene, und leicht zu Fuß, wie sie ist, läuft sie durch die ganze Welt, und ängstigt und quält die Menschenkinder. Sie sucht den Gebeten auszuweichen, welche ihr unablässig folgen, um diejenigen Personen, welche jene verwundet, zu heilen. Wer diese Töchter des Jupiters ehrt, wenn sie sich ihm nähern, genießt

viel gutes von ihnen; wenn man sie aber verwirrt, bitten sie ihren Vater, der Göttin Ate Befehl zu geben, einen solchen wegen der Härte seines Herzens zu strafen."

Man könnte auch aus einer bekannten alten Fabel ein neues Bild machen. Salmacis und der Knabe, den sie liebte, wurden in eine Quelle verwandelt, welche weibisch machte; also daß

Quisquis in hos fontes vir venerit, exeat inde
Semivir: et tactis subito mollescat in undis.
Ovid. Metam. L. IV.

Die Quelle war bei Halicarnassus in Carien. Vitruv glaubt, die Wahrheit dieser Erdichtung gefunden zu haben. Einige Einwohner aus Argos und Trözene, sagt er, begaben sich dahin, und vertrieben die Carier und Leleger, die sich ins Gebirge retteten, und anfingen die Griechen mit Streifereien zu beunruhigen. Einer von den Einwohnern, welcher besondere Eigenschaften in dieser Quelle entdeckt hatte, legte bei derselben ein Gebäude an, wo diejenigen, die den Brunnen gebrauchen wollten, ihre Bequemlichkeit hatten. Es fanden sich Barbaren so wohl als Griechen hier ein, und jene gewöhnten sich an die sanften griechischen Sitten, und legten freiwillig ihr wildes Wesen ab. Die Vorstellung der Fabel selbst ist Künstlern bekannt, die Erzählung des Vitruv könnte ihnen Anleitung geben ein Bild eines Volks zu machen, welches gesittet und menschlich geworden, wie die Russen unter Peter I. angefangen haben. Die Fabel des Orpheus könnte zu eben dieser Vorstellung dienen, es kommt auf den Ausdruck an, ein Bild vor dem andern bedeutender zu machen.

Ist dasjenige, was ich allgemein über die Allegorie gesagt habe, nicht überzeugend genug die Nothwendigkeit derselben in der Malerei darzuthun, so werden wenigstens die Bilder, welche als Beispiele angebracht sind, zur Rechtfertigung meines Satzes dienen können; „daß sich die Malerei auf Dinge erstrecke, die nicht sinnlich sind."

Die beiden größten Werke der allegorischen Malerei, die ich in meiner Schrift angeführt habe, nämlich die luxemburgische Gallerie und die Cuppola der kaiserlichen Bibliothek zu Wien, können zeigen, wie ihre Meister die Allegorie glücklich und dichterisch angewendet haben.

Rubens wollte Heinrich IV. als einen menschlichen Sieger malen, der in Bestrafung der frevelhaften Aufrührer und meuchelmörderischer Majestätsbeleidiger dennoch Gelindigkeit und Gnade blicken läßt. Er gab seinem Helden die Person des Jupiters, welcher den Göttern Befehl ertheilt, die Laster zu strafen und zu stürzen. Apollo und Minerva drücken ihre Pfeile auf dieselben ab, und die Laster, als Ungeheuer gebildet, fallen übereinander zu Boden. Mars will in voller Wuth alles vollends zernichten; die Venus aber, als das Bild der Liebe, hält ihn sanft bei dem Arme zurück, der Ausdruck der Göttin ist so redend gemacht, daß man dieselbe gleichsam den Gott den Krieges bitten hört: Wüthe nicht mit grausamer Rache wider die Laster; sie sind gestraft.

Daniel Gran's ganze Arbeit an der Cuppola ist eine Allegorie auf die kaiserliche Bibliothek, und alle seine Figuren sind gleichsam Zweige von einem einzigen Stamme. Es ist ein malerisches Heldengedicht, welches nicht von den Eiern der Leda anfängt, sondern wie Homer vornehmlich nur den Zorn des Achilles besingt, so verewigt des Künstlers Pinsel nur

allein des Kaisers Sorgfalt für die Wissenschaften. Die Anstalten zum Baue der Bibliothek hat der Künstler also vorgestellt:

Die kaiserliche Majestät erscheint unter einer sitzenden weiblichen Figur mit einem kostbaren Hauptschmucke, auf deren Brust ein goldenes Herz an einer Kette hängt, als ein Bild des gutthätigen Herzens dieses Kaisers. Mit dem Befehlsstabe giebt diese Figur den Befehl zum Baue. Unter ihr sitzt ein Genius mit Winkel, Palette und Eisen; ein anderer schwebt über ihr mit dem Bilde der drei Grazien, welche auf den guten Geschmack in dem ganzen Baue deuten. Neben der Hauptfigur sitzt die allgemeine Freigebigkeit mit einem angefüllten Beutel in der Hand, und unter derselben ein Genius mit der Tafel des römischen Congiarii, und hinter derselben die österreichische Freigebigkeit mit gewirkten Lerchen in ihren Mantel. Aus dem Horne des Ueberflusses fangen etliche Genie die ausgeschütteten Schätze und Belohnungen auf, um dieselben denen um Künste und Wissenschaften, sonderlich um die Bibliothek, verdienten Männern auszutheilen. Auf die befehlende Person richtet die persönlich gemachte Befolgung des gegebenen Befehls ihr Gesicht, und drei Kinder halten das Modell des Gebändes. Neben dieser Figur steht ein alter Mann, der auf einer Tafel den Bau ausmißt, und unter ihm ein Genius mit einem Senkblei, zur Vorstellung der eingerichteten Befolgung. Zur Seite des Alten sitzt die sinnreiche Erfindung mit dem Bilde der Isis in der rechten Hand, und mit einem Buche in der Linken, die Natur und Wissenschaft als Quellen der Erfindung anzuzeigen, deren schwere Auflösungen das Bild eines Sphinx, welches vor ihr liegt, abbildet.

Die Vergleichung dieses Werkes mit dem großen Plafond von le Moine zu Versailles, die ich in meiner Schrift gemacht habe, ist blos als zwischen den neuesten und größten Arbeiten unserer Zeiten in Deutschland uud Frankreich angestellt. Die große Galerie des erwähnten Lustschlosses von Carl le Brun gemalt, ist ohne Zweifel das Höchste in der dichterischen Malerei, was nach dem Rubens ausgeführt worden, und Frankreich kann sich rühmen, daß es an dieser und der luxemburgischen Galerie die gelehrtesten Werke der Allegorie in der Welt habe.

Die Galerie von le Brun stellt die Geschichte Ludwig XIV. vom pyrenäischen bis zum nimwegischen Frieden vor, in neun großen und achtzehn kleinen Felden. Dasjenige Gemälde, wo der König den Krieg wider Holland beschließt, enthält allein eine sinnreiche und hohe Anwendung beinahe der ganzen Mythologie, und ist von Simoneau dem Aeltern gestochen. Der Reichthum desselben erfordert eine Beschreibung, die für eine kleine Schrift zu stark werden würde, man urtheile aus ein paar kleinern Kompositionen unter diesen Gemälden, was der Künstler im Stande gewesen zu denken und auszudrücken. Er malte den berühmten Uebergang der französischen Völker über den Rhein. Sein Held sitzt auf einem Kriegswagen mit einem Donnerkeile in der Hand, und Herkules, als ein Bild des heroischen Muthes, treibt den Wagen mitten durch die unruhigen Wellen. Die Figur, welche Spanien vorstellt, wird von dem Strome mit fortgerissen, der Gott des Rheins ist bestürzt und läßt sein Ruder fallen, die Viktorien kommen herzugeflogen, und halten Schilder, auf welchen die Namen der Städte, die nach diesem Uebergange erobert sind, angedeutet worden. Europa sieht voller Verwunderung zu.

Eine andere Vorstellung betrifft den Friedensschluß. Holland läuft,

ungeachtet es durch den Reichsadler beim Rocke zurückgehalten wird, dem Frieden entgegen, welcher vom Himmel herab kömmt, umgeben mit den Genies der Scherze und des Vergnügens, die allenthalben Blumen ausstreuen. Die Eitelkeit mit Pfauenfedern gekrönt sucht Spanien und Deutschland zurück zu halten, diesem mit ihnen verbundenen Staate zu folgen; aber da sie die Höhle sehen, wo für Frankreich und Holland Waffen geschmiedet wurden, und die Fama in den Lüften hörten, die sie bedroht, so lenken sie sich gleichfalls zum Frieden. Das erste von diesen zwei Bildern ist an Höhe mit Homers berühmter Beschreibung von Neptuns Fahrt auf dem Meere, und dem Sprunge der unsterblichen Pferde desselben, zu vergleichen.

Nach dergleichen großen Beispielen wird es dennoch der Allegorie in der Malerei nicht an Gegnern fehlen, so wie es der Allegorie im Homer schon im Alterthume ergangen ist. Es giebt Leute von so zärtlichem Gewissen, daß sie die Fabel neben die Wahrheit gestellt, nicht ertragen können, eine einzige Figur eines Flusses auf einem sogenannten heiligen Vorwurfe ist vermögend ihnen Aergerniß zu geben. Poussin wurde getadelt, weil er, auf seiner Findung Moses, den Nil persönlich gemacht hatte. Eine noch stärkere Partei hat sich wider die Deutlichkeit der Allegorie erklärt; und in diesem Punkte hat le Brun ungeneigte Richter gefunden, und findet sie noch jetzt. Aber wer weiß nicht, daß Zeit und Verhältniß mehrentheils Deutlichkeit und das Gegentheil zu machen pflegt? Da Phidias seiner Venus zuerst eine Schildkröte zugegeben, waren vielleicht wenige von der Absicht des Künstlers unterrichtet, und derjenige, welcher eben dieser Göttin zuerst Fesseln angelegt, hat viel gewagt. Mit der Zeit wurden diese Zeichen so bekannt, als es die Figur war, welcher sie beigelegt worden. Aber die ganze Allegorie hat, wie Plato von der Dichtkunst überhaupt sagt, etwas räthselhaftes, und ist nicht für jedermann gemacht. Wenn die Besorgung, denen undeutlich zu sein, die ein Gemälde wie ein Getümmel von Menschen ansehen, den Künstler bestimmen sollte, so würde er auch alle außerordentliche fremde Ideen ersticken müssen. Die Absicht des berühmten Friedrich Barocci mit einer Kirsche auf einem Märtyrertod des H. Vitalis, die ein junges Mädchen über einen Specht hielt, der nach derselben schnappte, war nothwendig sehr vielen ein Geheimniß. Die Kirsche bedeutete die Jahreszeit, in welcher der Heilige seinen Geist aufgegeben hatte.

Alle große Maschinen und Stücke eines öffentlichen Gebäudes, Palastes rc. erfordern billig allegorische Malereien. Das, was groß ist, hat einerlei Verhältniß, eine Elegie ist nicht gemacht, große Begebenheiten in der Welt zu besingen. Ist aber eine jede Fabel eine Allegorie zu ihrem Orte? Sie hat es weniger Recht zu sein, als der Doge verlangen könnte dasjenige in Terra ferma vorzustellen, was er zu Venedig ist. Wenn ich richtig urtheile, so gehört die farnesische Galerie nicht unter die allegorischen Werke. Vielleicht habe ich dem Annibal an diesem Orte in meiner Schrift zu viel gethan, wenn die Wahl nicht bei ihm gestanden, man weiß, daß der Herzog von Orleans vom Coypel die Geschichte des Aeneas in seine Galerie verlangt.

Des Rubens Neptun auf der Königlichen Galerie zu Dresden, war ehemals für den prächtigen Einzug des Infant Ferdinands von Spanien, als Gouverneur der Niederlande, in Antwerpen gemacht; und daselbst war

es an einer Ehrenpforte ein allegorisches Gemälde. Der Gott des Meers, der beim Virgil den Winden Frieden gebietet, war dem Künstler ein Bild der nach ausgestandenen Sturm glücklichen Fahrt und Anlandung des Prinzen in Genua. Jetzt aber kann es weiter nichts, als den Neptun beim Virgil vorstellen.

Vasari hat nach der gleichsam bekannten und angenommenen Absicht bei Gemälden an Orten, dergleichen ich namhaft gemacht habe, geurtheilt, wenn er in Raphaels bekanntem Gemälde im Vatican, welches unter dem Namen der Schule zu Athen bekannt ist, eine Allegorie finden wollen; nämlich die Vergleichung der Weltweisheit und Sterndeutung mit der Theologie, da man doch nichts weiter in demselben zu suchen hat, als was man augenscheinlich sieht, das ist, eine Vorstellung der Akademie zu Athen.

Im Alterthume hingegen war eine jede Vorstellung der Geschichte einer Gottheit in dem ihr geweihten Tempel auch zugleich als ein allegorisches Gemälde anzusehen, weil die ganze Mythologie ein Gewebe von Allegorie war. Homers Götter, sagt jemand unter den Alten, sind natürliche Gefühle der verschiedenen Kräfte der Welt; Schatten und Hüllen edler Gesinnungen. Für nichts anders sah man die Liebeshändel des Jupiters und der Juno an einem Plafond eines Tempels dieser Göttin zu Samos an. Durch den Jupiter wurde die Luft, und durch die Juno die Erde, bezeichnet.

Endlich muß ich mich über die Vorstellung der Widersprüche in den Neigungen des athenienſischen Volks, von der Hand des Parrasius, erklären. Ich will zugleich einen Fehler anmerken, den ich in meiner Schrift begangen habe; an die Stelle dieses Malers ist in der Schrift Aristides gesetzt, welchen man insgemein den Maler der Seele hieß. In dem Sendschreiben hat man sich den Begriff von besagtem Gemälde sehr leicht und bequem gemacht, man theilt es zu mehrerer Deutlichkeit in verschiedene Gemälde ein. Der Künstler hat gewiß nicht so gedacht, denn so gar ein Bildhauer, Leochares, machte eine Statue des athenienſischen Volks, so wie man einen Tempel unter diesem Namen hatte, und die Gemälde, deren Vorwurf das Volk zu Athen war, scheinen wie des Parrhasius Werk ausgeführt gewesen zu sein. Man hat noch keine wahrscheinliche Komposition desselben entwerfen können, oder da man es mit der Allegorie versucht, so ist eine schreckliche Gestalt erschienen, wie diejenige ist, die uns Tesoro malt. Das Gemälde des Parrhasius wird allezeit ein Beweis bleiben, daß die Alten gelehrter als wir in der Allegorie gewesen.

Meine Erklärung über die Allegorie überhaupt, begreift zugleich dasjenige in sich, was ich über die Allegorie in Verzierungen sagen könnte; da aber der Verfasser des Sendschreibens besondere Bedenken über dieselbe angebracht hat, so will ich diesen Punkt wenigstens berühren.

In allen Verzierungen sind die beiden vornehmsten Gesetze: Erstlich, der Natur der Sache und dem Orte gemäß, und mit Wahrheit; und Zweitens, nicht nach einer willkürlichen Phantasie zu zieren.

Das erste Gesetz, welches allen Künstlern überhaupt vorgeschrieben ist, und von ihnen verlangt, Dinge dergestalt zusammen zu stellen, daß das eine auf das andere ein Verhältniß habe, will auch hier eine genaue Uebereinstimmung des Verzierten mit den Zierrathen.

— Non ut placidis coeant immitia —

Hor.

Das Unheilige soll nicht zu dem Heiligen, und das Schreckhafte nicht zu dem Erhabenen gestellt werden; und aus eben diesem Grunde verwirft man die Schaafsköpfe in den Metopen der dorischen Säulen an der Kapelle des luxemburgischen Palais in Paris.

Das zweite Gesetz schließt eine gewisse Freiheit aus, und schränkt Baumeister und Verzierer in viel engere Grenzen ein als selbst den Maler. Dieser muß sich zuweilen so gar nach der Mode in historischen Stücken bequemen, und es würde wider alle Klugheit sein, wenn er sich mit seinen Figuren in seiner Einbildung allezeit nach Griechenland versetzen wollte. Aber Gebäude und öffentliche Werke, die von langer Dauer sein sollen, erfordern Verzierungen, die eine längere Periode als Kleidertrachten haben, das ist, entweder solche, die sich viele Jahrhunderte hindurch in Ansehen erhalten haben und bleiben werden, oder solche, die nach den Regeln, oder nach dem Geschmacke des Alterthums gearbeitet worden; widrigenfalls wird es geschehen, daß Verzierungen veralten und aus der Mode kommen, ehe das Werk, wo sie angebracht sind, vollendet worden.

Das erste Gesetz führt den Künstler zur Allegorie; das zweite zur Nachahmung des Alterthums, und dieses geht vornehmlich die kleinern Verzierungen an.

Kleinere Verzierungen nenne ich diejenigen, welche theils kein Ganzes ausmachen, theils ein Zusatz der größeren sind. Muscheln sind bei den Alten nirgends, als wo es der Fabel, wie bei der Venus und den Meergöttern, oder wo es dem Orte gemäß gewesen, wie in Tempeln des Neptuns geschehen, angebracht worden. Man glaubt auch, daß alte Lampen mit Muscheln geziert, in Tempeln dieser Gottheit gebraucht worden sind. Sie können also an vielen Orten schön, ja bedeutend, sein; wie in den Festons an dem Rathhause zu Amsterdam.

Die Schaaf- und Stierköpfe geben so wenig eine Rechtfertigung des Muschelwerks, wie der Verfasser des Sendschreibens vielleicht glaubt, daß sie vielmehr den Mißbrauch desselben darthun können. Diese von der Haut entblößten Köpfe hatten nicht allein ein Verhältniß zu den Opfern der Alten; sondern man glaubt auch, sie hätten die Kraft dem Blitze zu widerstehen, und Numa wollte hierüber einen besonderen Befehl vom Jupiter bekommen haben. Das Kapitäl einer korinthischen Säule kann eben so wenig zu dem Muschelwerk, als ein Beispiel eines scheinbar ungereimten Zierraths gesetzt werden, der durch die Länge der Zeit Wahrheit und Geschmack erhalten. Der Ursprung dieses Kapitäls scheint weit natürlicher und vernünftiger zu sein, als Vitruvs Angeben ist. Diese Untersuchung aber gehört in ein Werk der Baukunst. Pocoke, welcher glaubt, daß die korinthische Ordnung vielleicht nicht sonderlich bekannt gewesen, da Perikles den Tempel der Minerva gebaut, hätte sich erinnern sollen, daß dieser Göttin ihren Tempeln dorische Säulen gehören, wie Vitruv lehrt.

Man muß in diesen Verzierungen so, wie überhaupt in der Baukunst, verfahren. Diese erhält eine große Manier, wenn die Eintheilung der Hauptglieder an den Säulenordnungen aus wenig Theilen besteht; wenn dieselben eine kühne und mächtige Erhobenheit und Ausschweifung erhalten. Man gedenke hierbei an die kanellirten Säulen am Tempel des Jupiters zu Agrigent, in deren einzigem Reife ein Mensch füglich stehen konnte. Diese Verzierungen sollen nicht allein an sich wenig sein, sondern

sie sollen auch aus wenig Theilen bestehen, und diese Theile sollen groß und frei ausschweifen.

Das erste Gesetz (um wieder auf die Allegorie zu kommen) könnte in sehr viele subalterne Regeln zergliedert werden, die Beobachtung der Natur der Sachen aber und der Umstände ist allezeit das allgemeine Augenmerk der Künstler; und was die Beispiele betrifft, so scheint hier der Weg der Widerlegung lehrreicher als der Weg der Vorschrift.

Arion auf einem Delphine reitend, so wie er als ein Gemälde zu einer Sopraporte in einem neuern Werke der Baukunst, wiewohl nicht mit Vorsatz, wie es scheint, angebracht ist, würde nach der gewöhnlichen Deutung nur allein in Sälen und Zimmern eines Dauphin von Frankreich, dem Orte gemäß sein; an allen Orten aber, wo dieses Bild nicht entweder auf Menschenliebe, oder auf Hülfe und Schutz, welchen Künstler, wie Arion finden, zielen kann, würde es nicht bedeutend sein. In der Stadt Tarent hingegen könnte eben dieses Bild, doch ohne Leier, noch jetzt, an allen öffentlichen Gebäuden seinen Ort zieren, denn die alten Tarentiner, die des Neptuns Sohn Taras für ihren Erbauer hielten, prägten denselben, wie er auf einem Delphine ritt, auf ihre Münzen.

Man hat wider die Wahrheit gehandelt in den Verzierungen eines Gebäudes, an dessen Aufführung eine ganze Nation Theil hat; an dem Palais Blenheim des Herzogs von Marlborough, wo über zwei Portalen ungeheure Löwen von Stein gehauen liegen, welche einen kleinen Hahn in Stücken reißen, die Erfindung ist nichts als ein sehr gemeines Wortspiel.

Es ist nicht zu läugnen, man hat eins oder ein paar Beispiele von ähnlich scheinenden Gedanken aus dem Alterthume, wie die Löwin auf dem Grabmale der Liebsten des Aristogitons, mit Namen Leäna war, welches dieser Person als eine Belohnung aufgerichtet wurde, wegen der bezeigten Beständigkeit in der Marter des Tyrannen, um von ihr ein Geständniß der Mitverschwornen wider ihn zu erpressen. Ich weiß nicht, ob dieses Grabmal zur Rechtfertigung der Wortspiele in neueren Verzierungen dienen könnte. Die Liebste des Märtyrers der Freiheit zu Athen war eine Person von berüchtigten Sitten, deren Namen man Bedenken trug auf ein öffentliches Denkmal zu setzen. Eine gleiche Beschaffenheit hat es mit den Eidexen und Fröschen an einem Tempel, wodurch die beiden Baumeister Saurus und Batrachus ihre Namen, die sie nicht offenbar andeuten durften, zu verewigen suchten. Gedachte Löwin hatte keine Zunge und dieser Gedanke gab der Allegorie Wahrheit. Die Löwin, welche auf der berühmten Lais Grab gesetzt wurde, war vermuthlich von jener einer Kopie, und hielt hier mit den Vorderfüßen einen Widder, als ein Gemälde ihrer Sitten. Im übrigen wurde auf das Grabmal tapferer Leute insgemein ein Löwe gesetzt.

Es ist zwar nicht zu verlangen, daß alle Verzierungen und Bilder der Alten, auch sogar auf ihren Vasen und Geräthe, allegorisch sein sollen. Die Erklärung von vielen derselben würde auch entweder sehr mühsam werden, oder auf bloßen Muthmaßungen beruhen. Ich unterstehe mich nicht zu behaupten, daß z. E. eine Lampe in der Gestalt eines Ochsenkopfs eine immerwährende Erinnerung nützlicher Arbeiten bedeute, so wie das Feuer ewig ist. Ebenso wenig möchte ich hier die Vorstellung eines Opfers des Pluto und der Proserpine suchen. Das Bild aber eines trojanischen

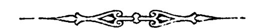
Prinzen, den Jupiter entführt und ihn zu seinen Liebling erwählt, war in dem Mantel eines Trojaners von großer und rühmlicher Deutung; und also eine wahre Allegorie, welche man in dem Sendschreiben nicht hat finden wollen. Die Bedeutung der Vögel, die von Trauben fressen, scheint einem Aschentopfe eben so gemäß zu sein, als es der junge Bacchus, den Mercurius der Leucothea zu säugen überbringt, auf einer großen marmornen Vase von dem Athenienser Salpion gearbeitet, ist. Die Vögel können den Genuß des Vergnügens vorstellen, welches der Verstorbene in den elyseischen Feldern haben wird, so wie dieses nach der herrschenden Neigung im Leben zu geschehen pflegte, man weiß, daß Vögel ein Bild der Seele waren. Man will auch bei einem Sphinx auf einem Becher des Künstlers Absehen auf die Begebenheiten des Oedipus in Theben, als dem Vaterlande des Bacchus, dem der Becher geweiht sein soll, finden. Die Eidexe aber auf einem Trinkgeschirre des Mentors kann den Besitzer desselben anzeigen, welcher vielleicht Sauros geheißen hat.

Ich glaube, man habe Ursach in den mehrsten Bildern des Alterthums Allegorien zu suchen, wenn man erwägt, daß sie so sehr allegorisch gebaut haben. Ein solches Werk war die den sieben freien Künsten geweihte Gallerie zu Olympia, in welcher ein abgelesenes Gedicht durch den Wiederhall siebenmal wiederholt wurde. Ein Tempel des Merkurs, der anstatt der Säulen, auf Hermen, oder auf Termen, wie man jetzt spricht, ruhete, auf einer Münze Kaisers Aurelianus, kann einigermaßen mit hierher gehören. In dem Fronton ist ein Hund, ein Hahn und eine Zunge: Figuren deren Auslegung bekannt ist.

Noch gelehrter war der Bau des Tempels der Tugend und der Ehre welchen Marcellus unternahm. Da er die Beute, welche er in Sicilien gemacht hatte, hierzu bestimmte, wurde ihm sein Vorhaben durch die Oberpriester, deren Gutachten er vorher einholte, untersagt, unter dem Vorwande, daß ein einziger Tempel nicht zwei Gottheiten fassen könnte. Marcellus ließ also zwei Tempel nahe an einander bauen, dergestalt, daß man durch den Tempel der Tugend gehen mußte, um in den Tempel der Ehre zu gelangen; um dadurch zu lehren, daß man allein durch Ausübung der Tugend zur wahren Ehre geführt werde. Dieser Tempel war vor der Porta Capena. Es fällt mir hierbei ein ähnlicher Gedanke ein. Die Alten pflegten Statuen von häßlichen Satyrs zu machen, welche hohl waren, wenn man sie öffnete, zeigten sich kleine Figuren der Grazien. Wollte man nicht dadurch lehren, daß man nicht nach dem äußeren Scheine urtheilen solle, und daß dasjenige, was der Gestalt abgeht, durch den Verstand ersetzt werde?

Ich befürchte, daß einige Bedenken in dem Sendschreiben wider meine Schrift von mir können übergangen worden sein, auf die ich zu antworten gewillt war. Ich entsinne mich hier auf die Kunst der Griechen aus blauen Augen schwarze zu machen: Dioscorides ist der einzige Scribent, der von derselben Meldung gethan hat. Es ist in dieser Kunst auch in neuern Zeiten ein Versuch geschehen. Eine gewisse Gräfin in Schlesien war eine bekannte Schönheit unserer Zeiten, man fand sie vollkommen; nur hätten einige gewünscht, daß sie statt der blauen Augen schwarze gehabt hätte. Sie erfuhr den Wunsch ihrer Anbeter, und wendete alle Mitte an, die Natur zu ändern, und es gelang ihr, sie bekam schwarze Augen; wurde aber blind.

Ich habe mir selbst und vielleicht auch dem Sendschreiben kein Genüge gethan, allein die Kunst ist unerschöpflich, und man muß nicht alles schreiben wollen. Ich suchte mich in der mir vergönnten Muße angenehm zu beschäftigen, und die Unterredungen mit meinem Freunde, Herrn Friedrich Oeser, einem wahren Nachfolger des Aristides, der die Seele schilderte, und für den Verstand malte, gaben zum Theil hierzu die Gelegenheit. Der Name dieses würdigen Künstlers und Freundes soll den Schluß meiner Schrift zieren.



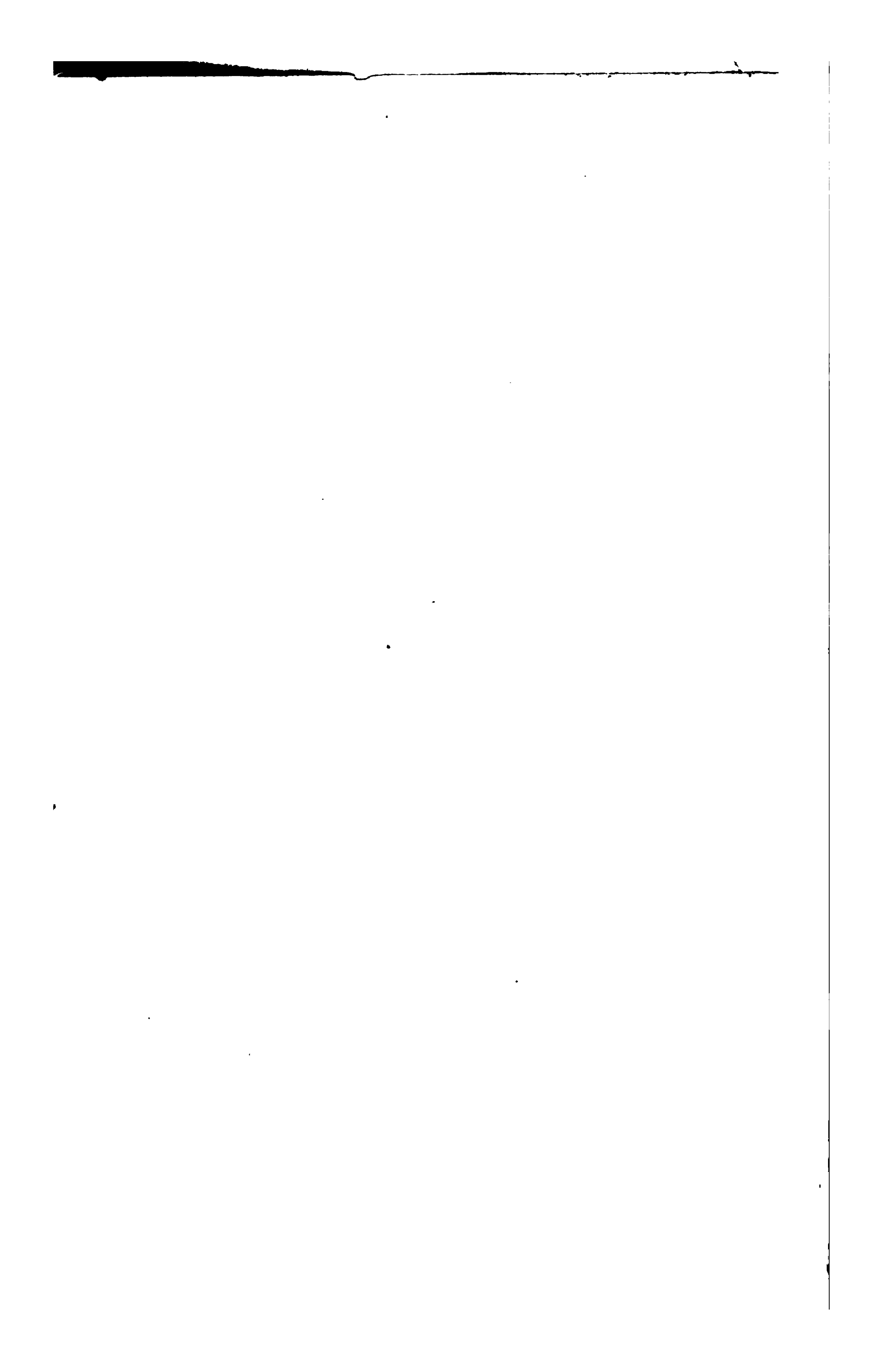
Kleine Aufsätze

über

Gegenstände der alten Kunst

aus

Zeitschriften.



I.

Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst.

Willst du über Werke der Kunst urtheilen, so siehe anfänglich hin über das, was sich durch Fleiß und Arbeit anpreis't, und sei aufmerksam auf das, was der Verstand hervorgebracht hat, denn der Fleiß kann sich ohne Talent zeigen, und dieses erblickt man auch, wo der Fleiß fehlt. Ein sehr mühsam gemachtes Bild vom Maler oder Bildhauer ist, bloß als dieses, mit einem mühsam gearbeiteten Buche zu vergleichen. Denn, wie gelehrt zu schreiben nicht die größte Kunst ist, so ist ein sehr fein und glatt ausgepinseltes Bild allein kein Beweis von einem großen Künstler. Was die ohne Noth gehäuften Stellen vielmals nie gelesener Bücher in einer Schrift sind, das ist in einem Bilde die Andeutung aller Kleinigkeiten. Diese Betrachtung wird dich nicht erstaunen machen über die Lorbeerblätter an dem Apollo und der Daphne vom Bernini, noch über das Netz an einer Statue in Deutschland vom ältern Adam aus Paris. Eben so sind keine Kennzeichen, an welchen der Fleiß allein Antheil hat, fähig zur Kenntniß oder zum Unterschiede des Alten vom Neuen.

Gieb Achtung, ob der Meister des Werks, welches Du betrachtest, selbst gedacht oder nur nachgemacht hat; ob er die vornehmste Absicht der Kunst, die Schönheit, gekannt, oder nach den ihm gewöhnlichen Formen gebildet; und ob er als ein Mann gearbeitet, oder als ein Kind gespielt hat.

Es können Bücher und Werke der Kunst gemacht werden, ohne viel zu denken; ich schließe von dem, was wirklich ist; ein Maler kann auf diese mechanische Art eine Madonna bilden, die sich sehen läßt, und ein Professor sogar eine Metaphysik schreiben, die tausend jungen Leuten gefällt. Die Fähigkeit des Künstlers zu denken aber kann sich nur in oft wiederholten Vorstellungen, so wie in eigenen Erfindungen, zeigen. Denn so wie ein einziger Zug die Bildung des Gesichts verändert, so kann die Andeutung eines einzigen Gedankens, welcher sich in der Richtung eines Gliedes äußert, dem Vorwurfe eine andere Gestalt geben und die Würdigkeit des Künstlers darthun. Plato in Raphaels Schule von Athen rührt nur den Finger, und er sagt genug; und Figuren vom Zuccari sagen wenig mit allen ihren verdrehten Wendungen. Denn, wie es schwerer ist, viel

mit wenigem anzuzeigen, als es das Gegentheil ist, und der richtige Verstand mit wenigem mehr als mit vielem zu wirken liebt, so wird eine einzelne Figur der Schauplatz aller Kunst eines Meisters sein können. Aber es würde den mehrsten Künstlern ein eben so hartes Gebot sein, eine Begebenheit in einer einzigen oder in ein paar Figuren, und dieses in groß gezeichnet, vorzustellen, als es einem Scribenten sein würde, zum Versuch eine ganz kurze Schrift aus eigenem Stoff abzufassen, denn hier kann beider Blöße erscheinen, die sich in der Vielheil versteckt. Eben daher lieben fast alle angehende und sich selbst überlassene junge Künstler mehr, einen Entwurf von einem Haufen zusammengestellter Figuren zu machen, als eine einzige völlig auszuführen. Da nun das wenige, mehr oder geringer, den Unterschied unter Künstlern macht, und das wenige Unmerkliche ein Vorwurf denkender empfindlicher Geschöpfe ist; das viele und handgreifliche aber schlaffe Sinne und einen stumpfen Verstand beschäftigt, so wird der Künstler, der sich Klugen zu gefallen begnügt, im Einzelnen groß und im Wiederholten und Bekannten mannigfaltig und denkend erscheinen können. Ich rede hier wie aus dem Munde des Alterthums: Dieses lehren die Werke der Alten, und es würde ihnen ähnlich geschrieben und gebildet werden, wenn ihre Schriften wie ihre Bilder betrachtet und untersucht würden.

Der Stolz in dem Gesichte des Apollo äußert sich vornehmlich in dem Kinn und in der Unterlefze, der Zorn in den Nüstern seiner Nase, und die Verachtung in der Oeffnung des Mundes; auf den übrigen Theilen dieses göttlichen Haupts wohnen die Grazien, und die Schönheit bleibt bei der Empfindung unvermischt und rein, wie die Sonne, deren Bild er ist. Im Laocoon siehst du bei dem Schmerz den Unmuth, wie über ein unwürdiges Leiden, in dem Krausen der Nase, und das väterliche Mitleiden auf den Augäpfeln wie einen trüben Duft schwimmen. Diese Schönheiten in einem einzigen Drucke sind wie ein Bild in einem Worte beim Homerus; nur der kann sie finden, welcher sie kennt. Glaube gewiß, daß der alten Künstler so wie ihrer Weisen Absicht war, mit wenigem viel anzudeuten. Daher liegt der Verstand der Alten tief in ihren Werken; in der neuern Welt ist es mehrentheils wie bei verarmten Krämern, die alle ihre Waare ausstellen. Homerus giebt ein höheres Bild, wenn alle Götter sich von ihrem Sitze erheben, da Apollo unter ihnen erscheint, als Callimachus mit seinem ganzen Gesange voller Gelehrsamkeit. Ist ein Vorurtheil nützlich, so ist es die Ueberzeugung von dem, was ich sage; mit derselben nähere dich zu den Werken des Alterthums, in Hoffnung viel zu finden, so wirst du viel suchen. Aber du mußt dieselben mit großer Ruhe betrachten; denn das Viele im Wenigen, und die stille Einfalt wird dich sonst unerbaut lassen, wie die eilfertige Lesung des ungeschmückten großen Xenophon.

Gegen das eigene Denken setze ich das Nachmachen, nicht die Nachahmung, unter jenem verstehe ich die knechtische Folge; in dieser aber kann das Nachgeahmte, wenn es mit Vernunft geführt wird, gleichsam eine andere Natur annehmen, und etwas eigenes werden. Domenichino, der Maler der Zärtlichkeit, hat die Köpfe des sogenannten Alexanders zu Florenz, und der Niobe zu Rom, zu Mustern gewählt; sie sind in seinen Figuren zu erkennen (Alexander im Johannes zu St. Andrea della Valle in Rom, und Niobe in dem Gemälde des Tesoro zu St. Gennaro in

Neapel), aber doch sind sie nicht eben dieselben. Auf Steinen und Münzen findet man sehr viele Bilder aus Poussins Gemälden; Salomon in seinem Urtheil ist der Jupiter auf macedonischen Münzen; aber sie sind bei ihm wie eine versetzte Pflanze, die sich verschieden vom ersten Grunde zeigt.

Nachmachen ohne zu denken ist, eine Madonna vom Maratta, einen H. Joseph vom Barocci, und andere Figuren anders wo nehmen und ein Ganzes machen, wie eine große Menge Altarblätter auch in Rom sind, ein solcher Maler war der kürzlich verstorbene berühmte Masucci zu Rom. Nachmachen nenne ich ferner, gleichsam nach einem gewissen Formular arbeiten, ohne selbst zu wissen, daß man nicht denkt. Von diesem Schlage ist derjenige, welcher für einen Prinzen die Vermählung der Psyche, die ihm vorgeschrieben wurde, verfertigte. Er hatte vermuthlich keine andere gesehen, als die vom Raphael in klein Farnese; die seinige könnte auch eine Königin aus Saba sein. Die mehrsten letzten großen Statuen der Heiligen in St. Peter zu Rom sind von dieser Art, große Stücke Marmor, welche ungearbeitet jedes 500 Scudi kosten. Wer eine sieht, hat sie alle gesehen.

Das zweite Augenmerk bei Betrachtung der Werke der Kunst soll die Schönheit sein. Der höchste Vorwurf der Kunst für denkende Menschen ist der Mensch, oder nur dessen äußere Fläche, und diese ist für den Künstler so schwer auszuforschen, wie von den Weisen das Innere desselben, und das schwerste ist, was es nicht scheint, die Schönheit, weil sie, eigentlich zu reden, nicht unter Zahl und Maaß fällt. Eben daher ist das Verständniß des Verhältnisses des Ganzen, die Wissenschaft von Gebeinen und Muskeln nicht so schwer und allgemeiner als die Kenntniß des Schönen; und wenn auch das Schöne durch einen allgemeinen Begriff könnte bestimmt werden, welches man wünscht und sucht, so würde sie dem, welchem der Himmel das Gefühl versagt hat, nicht helfen. Das Schöne besteht in der Mannigfaltigkeit im Einfachen; dieses ist der Stein der Weisen, den die Künstler zu suchen haben, und welchen wenige finden; nur der versteht die wenigen Worte, der sich diesen Begriff aus sich selbst gemacht hat. Die Linie, die das Schöne beschreibt, ist elliptisch, und in derselben ist das Einfache und eine beständige Veränderung, denn sie kann mit keinem Zirkel beschrieben werden, und verändert in allen Punkten ihre Richtung. Dieses ist leicht gesagt, und schwer zu lernen, welche Linie, mehr oder weniger elliptisch, die verschiedenen Theile zur Schönheit formt, kann die Algebra nicht bestimmen; aber die Alten kannten sie, und wir finden sie vom Menschen bis auf ihre Gefäße. So wie nichts Zirkelförmiges am Menschen ist, so macht auch kein Profil eines alten Gefäßes einen halben Zirkel.

Wenn von mir verlangt würde, sinnliche Begriffe der Schönheit zu bestimmen, welches sehr schwer ist; so würde ich, in Ermangelung alter vollkommener Werke oder deren Abgüsse, kein Bedenken tragen, dieselbe, nach einzelnen Theilen von den schönsten Menschen genommen, an dem Orte, wo ich schriebe, zu bilden. Da nun dieses jetzt im Deutschen nicht geschehen kann; so müßte ich, wenn ich lehren wollte, die Begriffe der Schönheit verneinungsweise mich anzudeuten begnügen, ich müßte mich aber aus Mangel der Zeit auf das Gesicht einschränken.

Die Form der wahren Schönheit hat nicht unterbrochene Theile.

Auf diesen Satz gründet sich das Profil der alten jugendlichen Köpfe, welches nichts Linealmäßiges, auch nichts Eingebildetes ist; aber es ist selten in der Natur, und scheint sich noch seltener unter einem rauhen, als glücklichen Himmel zu finden, es besteht in der sanftgesenkten Linie von der Stirn bis auf die Nase. Diese Linie ist der Schönheit dermaßen eigen, daß ein Gesicht, welches, von vorne gesehen, schön scheint, von der Seite erblickt, vieles verliert, je mehr dessen Profil von der sanften Linie abweicht. Diese Linie hat Bernini, der Kunstverderber, in seinem größten Flor nicht kennen wollen, weil er sie in der gemeinen Natur, welche nur allein sein Vorwurf gewesen, nicht gefunden, und seine Schule folgt ihm. Aus diesem Satze folgt ferner, daß weder das Kinn noch die Wangen, durch Grübchen unterbrochen, der Form der wahren Schönheit gemäß sein können, es kann also auch die mediceische Venus, die ein solches Kinn hat, keine hohe Schönheit sein; und ich glaube, daß ihre Bildung von einer bestimmten schönen Person genommen ist, so wie zwei andere Venus in dem Garten hinter dem Palast Farnese offenbare Porträtköpfe haben.

Die Form der wahren Schönheit hat die erhobenen Theile nicht stumpf, und die gewölbten nicht abgeschnitten; der Augenknochen ist prächtig erhaben, und das Kinn völlig gewölbt. Die besten Künstler der Alten haben daher dasjenige Theil, auf welchem die Augenbraunen liegen, scharf geschnitten gehalten, und in dem Verfalle der Künste im Alterthume, und in dem Verderbniß neuerer Zeiten, ist dieses Theil rundlich und stumpf vertrieben, und das Kinn ist insgemein zu kleinlich. Aus dem stumpf gehaltenen Augenknochen kann man unter andern urtheilen, daß der berühmte, fälschlich sogenannte, Antinous im Belvedere zu Rom nicht aus der höchsten Zeit der Kunst sein kann, so wenig wie die Venus. Dieses ist allgemein gesprochen von dem Wesentlichen der Schönheit des Gesichts, welches in der Form besteht, die Züge und Reizungen, welche dieselbe erhöhen, sind die Grazie, von welcher besonders zu handeln ist. Aber ich merke, daß ich meinen Vorsatz überschreite, welchen mir die Kürze der Zeit und meine überhäufte Arbeit setzen; ich will hier kein System der Schönheit, wenn ich auch könnte, schreiben.

Eine männliche Figur hat ihre Schönheit wie eine jugendliche; aber da alles einfache Mannigfaltige in allen Dingen schwerer ist, als das Mannigfaltige an sich; so ist eben deswegen eine schöne jugendliche Figur groß zu zeichnen (ich verstehe in dem möglichen Grade der Vollkommenheit) das schwerste. Die Ueberzeugung ist für alle Menschen auch von dem Kopfe allein. Nehmt das Gesicht der schönsten Figur in neueren Gemälden, so werdet ihr fast allezeit eine Person kennen, die schöner ist, ich urtheile nach Rom und Florenz, wo die schönsten Gemälde sind.

Ist ein Künstler mit persönlicher Schönheit, mit Empfindung des Schönen, mit Geist und Kenntniß des Alterthums, begabt gewesen, so war es Raphael; und dennoch sind seine Schönheiten unter dem Schönsten in der Natur. Ich kenne Personen die schöner sind, als seine unvergleich. Madonna im Palast Pitti zu Florenz, und als Alzibiades in der Schule von Athen, die Madonna des Correggio ist keine hohe Idee, noch die vom Maratta in der Galerie zu Dresden, ohne Nachtheil von den ursprünglichen Schönheiten in der Nacht des erstern zu reden, die berühmte Venus vom Tician in der Tribüne zu Florenz ist nach der gemeinen Natur gebildet. Die Köpfe kleiner Figuren vom Albano scheinen schön; aber vom

Kleinen ins Große zu gehen, ist hier fast, als wenn man, nach Erlernung der Schiffskunst aus Büchern, die Führung eines Schiffes im Ocean unternehmen wollte. Poussin welcher das Alterthum mehr als seine Vorgänger untersucht, hat sich gekannt, und sich niemals ins Große gewagt.

Die Griechen aber scheinen Schönheiten entworfen zu haben, wie ein Topf gedreht wird, denn fast alle Münzen ihrer freien Staaten zeigen Köpfe, die vollkommener sind von Form, als was wir in der Natur kennen, und diese Schönheit besteht in der Linie, die das Profil bildet. Sollte es nicht leicht scheinen, den Zug dieser Linie zu finden? Und in allen Münzbüchern ist von derselben abgewichen. Hätte nicht Raphael, der sich beklagte, zur Galatee keine würdige Schönheit in der Natur zu finden, die Bildung derselben von den besten syracusanischen Münzen nehmen können, da die schönsten Statuen, außer dem Laocoon, zu seiner Zeit noch nicht entdeckt waren? Weiter, als diese Münzen, kann der menschliche Begriff nicht gehen, und ich hier auch nicht. Ich muß dem Leser wünschen, des Kopf des schönen Genii in der Villa Borghese, die Niobe und ihre Töchter, die Bilder der höchsten Schönheit, zu sehen, außer Rom müssen ihn die Abgüsse oder die geschnittenen Steine lehren. Zwei der schönsten jugendlichen Köpfe sind die Minerva vom Aspasius, jetzt zu Wien, und ein jugendlicher Herkules in dem Stoschischen Museum zu Florenz. Wer die besten Werke des Alterthums nicht hat kennen lernen, glaube nicht zu wissen, was wahrhaftig schön ist; unsere Begriffe werden außer dieser Kenntniß einzeln und nach unserer Neigung gebildet sein; von Schönheiten neuerer Meister kann ich nichts vollkommneres angeben, als die griechische Tänzerin vom Herrn Mengs, groß wie die Natur, halbe Figur, in Pastel auf Holz gemalt, für den Marquis Croimare zu Paris.

Daß die Kenntniß der wahren Schönheit in Beurtheilung der Werke der Kunst zur Regel dienen kann, bezeugen die mit großem Fleiße nach alten geschnittenen Steinen gearbeiteten neueren Steine. Natter hat sich gewagt, den angeführten Kopf der Minerva in gleicher Größe und kleiner zu kopiren, und dennoch hat er die Schönheit der Form nicht erreicht, die Nase ist um ein Haar zu stark, das Kinn ist zu platt, und der Mund schlecht; und ebenso verhält es sich mit anderen Nachahmungen in dieser Art. Gelingt es den Meistern nicht, was ist von Schülern zu hoffen, und was könnte man sich von selbst entworfenen Schönheiten versprechen? Ich will nicht die Unmöglichkeit sogar der einfachen Nachahmung alter Köpfe daraus zu erkennen geben; aber es muß solchen Künstlern irgend wo fehlen: Natters Buch von geschnittenen Steinen zeigt nicht viel Einsicht der alten Kunst auch in der einzigen Art, die er allein getrieben, welches künftig kann dargethan werden.

Die eigene Ueberzeugung von der schwer zu erreichenden Schönheit der Alten ist daher eine der vornehmsten Ursachen von der Seltenheit untergeschobener griechischer Münzen in der besten Zeit, eine falsche neue Münze, die in griechischen freien Staaten geprägt ausgegeben würde, wäre gegen eine jede ächte zu entdecken. Unter den kaiserlichen Münzen ist der Betrug leichter gewesen, die zu alten Münzen geschnittenen Stempel des berühmten Padovano sind im Museum Barberini zu Rom, und die vom Michel, einem Franzosen, der diese Kunst zu Florenz getrieben, sind in dem Stoschischen Museum.

Was zum dritten die Ausarbeitung eines Werks der Kunst im engern

Verstande, nach dessen geendigtem Entwurfe, betrifft, so ist der Fleiß in derselben zu loben, aber der Verstand zu schätzen. Die Hand des Meisters erkennt sich, so wie in der Schreibart an der Deutlichkeit und kräftigen Fassung der Gedanken, also in der Ausarbeitung des Künstlers an der Freiheit und Sicherheit der Hand. Auf der Verklärung Christi vom Raphael sieht man die sicheren und freien Züge des großen Künstlers in den Figuren Christi, St. Peters nnd der Apostel zur rechten Hand, und an der mühsam vertriebenen Arbeit des Giulio Romano an einigen Figuren zur Linken. Bewundere niemals, weder am Marmor die glänzende sanfte Oberhaut, noch an einem Gemälde die spiegelnde glatte Fläche; jene ist eine Arbeit, die dem Tagelöhner Schweiß gekostet hat, und diese dem Maler nicht viel Nachsinnen. Der Apollo des Bernini ist so glatt, wie der im Belvedere, und eine Madonna vom Trevisano ist noch viel fleißiger, als die vom Corregigo gemalt. Wo Stärke der Arme und Fleiß in der Kunst gilt, hat das Alterthum nichts vor uns voraus, auch der Porphyr kann eben so gut bearbeitet werden, wie vor Alters, welches viele unwissende Scribenten läugnen, und zuletzt Clarençås in einem Buche, dessen Uebersetzung den Deutschen keine Ehre macht.

Die größere Glätte an Figuren tiefgeschnittener alter Steine ist nicht das Geheimniß, welches Maffei der Welt zum Besten mittheilend entdecken will, wodurch sich die Arbeit eines alten Künstlers im Steinschneiden von den Neuern unterscheidet, unsere Meister in ihrer Kunst haben die Glätte so hoch als die Alten getrieben; die Glätte der Ausarbeitung ist wie die feine Haut im Gesichte, die allein nicht schön macht.

Ich tadle dadurch nicht die Glätte einer Statue, da sie zur Schönheit viel beiträgt, ungeachtet ich sehe, daß die Alten das Geheimniß erreicht haben, eine Statue bloß mit dem Eisen auszuarbeiten, wie am Laocoon geschehen ist. Es ist auch in einem Gemälde die Sauberkeit des Pinsels ein großer Werth desselben; dieses muß aber von Verschmelzung der Tinten unterschieden werden; denn eine baumrindenmäßige Fläche einer Statue würde so unangenehm sein, als ein bloß mit Borstpinseln ausgeführtes Bild, sowohl in der Nähe als in der Ferne. Man muß mit Feuer entwerfen und mit Pflegma ausführen. Meine Meinung geht auf solche Arbeiten, deren größtes Verdienst der Fleiß allein ist, wie die aus der Berninischen Schule in Marmor, und die von Denner, Seybold und ihres Gleichen auf Leinewand.

Mein Leser! Es ist diese Erinnerung nöthig. Denn da die mehrsten Menschen nur an der Schale der Dinge umhergehen; so zieht auch das Liebliche, das Glänzende, unser Auge zuerst an, und die bloße Warnung für Irrungen, wie hier nur geschehen können, macht den ersten Schritt zur Kenntniß.

Ich habe überhaupt in etlichen Jahren meines Aufenthalts in Italien eine fast tägliche Erfahrung, wie sonderlich junge Reisende von blinden Führern geleitet werden, und wie nüchtern sie über die Meisterstücke der Kunst hinflattern. Ich behalte mir vor, einen ausführlicheren Unterricht hierüber zu ertheilen.

II.

Von der Grazie in Werken der Kunst.

Die Grazie ist das vernünftig Gefällige. Es ist ein Begriff von weitem Umfange, weil er sich auf alle Handlungen erstreckt. Die Grazie ist ein Geschenk des Himmels, aber nicht wie die Schönheit, denn er ertheilt nur die Ankündigung und Fähigkeit zu derselben. Sie bildet sich durch Erziehung und Ueberlegung, und kann zur Natur werden, welche dazu geschaffen ist. Sie ist fern vom Zwange und gesuchten Witze; aber es erfordert Aufmerksamkeit und Fleiß, die Natur in allen Handlungen, wo sie sich nach eines jeden Talent zu zeigen hat, auf den rechten Grad der Leichtigkeit zu erheben. In der Einfalt und in der Stille der Seele wirkt sie, und wird durch ein wildes Feuer und in aufgebrachten Neigungen verdunkelt. Aller Menschen Thun und Handeln wird durch dieselbe angenehm, und in einem schönen Körper herrscht sie mit großer Gewalt. Xenophon war mit derselben begabt, Thucydides aber hat sie nicht gesucht. In ihr bestand der Vorzug des Apelles, und des Correggio in neueren Zeiten, und Michel Angelo hat sie nicht erlangt, über die Werke des Alterthums aber hat sie sich allgemein ergoßen, und ist auch in dem Mittelmäßigen zu erkennen.

Die Kenntniß und Beurtheilung der Grazie am Menschen und in der Nachahmung desselben an Statuen und auf Gemälden scheint verschieden zu sein, weil hier vielen dasjenige nicht anstößig ist, was ihnen im Leben mißfallen würde. Diese Verschiedenheit der Empfindung liegt entweder in der Eigenschaft der Nachahmung überhaupt, welche desto mehr rührt, je fremder sie ist, als das Nachgeahmte, oder mehr an ungeübten Sinnen und am Mangel öfterer Betrachtung und gründlicher Vergleichung der Werke der Kunst. Denn was bei Aufklärung des Verstandes, und bei Vortheilen der Erziehung, an neueren Werken gefällt, wird oft nach erlangter wahren Kenntniß der Schönheiten des Alterthums ekelhaft werden. Die allgemeine Empfindung der wahren Grazie wäre also nicht natürlich, da sie aber erlangt werden kann, und ein Theil des guten Geschmacks ist, so ist auch dieser so wie jene zu lehren, wider den Verfasser der Briefe über die Engländer, weil sogar die Schönheit zu lehren ist, obgleich noch keine allgemeine deutliche Erklärung derselben bestimmt worden.

Im Unterricht über Werke der Kunst ist die Grazie das Sinnlichste, und zur Ueberzeugung von dem Vorzuge der alten Werke vor den Neuern

giebt sie den begreiflichsten Beweis, mit derselben muß man anfangen zu lehren, bis man zur hohen abstrakten Schönheit gehen kann.

Die Grazie in Werken der Kunst geht nur die menschliche Figur an, und liegt nicht allein in deren Wesentlichen, dem Stande und Geberden; sondern auch in dem Zufälligen, dem Schmucke und der Kleidung. Ihre Eigenschaft ist das eigenthümliche Verhältniß der handelnden Personen zur Handlung, denn sie ist wie Wasser, welches desto vollkommener ist, je weniger es Geschmack hat; alle fremde Artigkeit ist der Grazie, so wie der Schönheit nachtheilig. Man merke, daß die Rede von dem Hohen, oder Heroischen und Tragischen der Kunst, nicht von dem komischen Theile derselben, ist.

Stand und Gebehrden an den alten Figuren sind wie an einem Menschen, welcher Achtung erwecken und fordern kann, und der vor den Augen weiser Männer auftritt, ihre Bewegung hat den nothwendigen Grund des Wirkens in sich, wie durch ein flüssiges feines Geblüt und mit einem sittsamen Geiste zu geschehen pflegt, nur allein die Stellung der Bacchanten auf geschnittenen Steinen ist der Absicht bei denselben gemäß; das ist, gewaltsam. Was von stehenden Figuren gesagt wird, gilt auch von liegenden.

Im ruhigen Stande, wo ein Bein das tragende ist, und das andere das spielende, tritt dieses nur so weit zurück, als nöthig war, die Figur aus der senkrechten Linie zu setzen; und an Faunen hat man die ungelehrte Natur auch in der Richtung dieses Fußes beobachtet, welcher, gleichsam unmerksam auf Zierlichkeit, einwärts steht. Den neuern Künstlern schien ein ruhiger Stand unbedeutend und ohne Geist; sie rücken daher den spielenden Fuß weiter hinaus, und um eine idealische Stellung zu machen, setzen sie ein Theil der Schwere des Körpers von dem tragenden Beine weg, und drehen den Oberleib von neuem aus seiner Ruhe, und den Kopf wie an Personen, die nach einem unerwarteten Blitze sehen. Diejenigen, welchen dieses, aus Mangel der Gelegenheit das Alte zu sehen, nicht deutlich ist, mögen sich einen Ritter einer Komödie, oder auch einen jungen Franzosen in seiner eigenen Brühe, vorstellen. Wo der Raum diesen Stand der Beine nicht erlaubte, um nicht das Bein, welches nicht trägt, müßig zu lassen, setzt man es auf etwas Erhabenes, als ein Bild eines Menschen, welcher um mit jemand zu reden, das eine Bein allezeit auf einen Stuhl setzen wollte, oder um fest zu stehen, sich einen Stein unterlegte. Die Alten waren dergestalt auf den höchsten Wohlstand bedacht, daß nicht leicht Figuren mit einem Beine über das andere geschlagen stehen, es sei denn ein Bacchus in Marmor, ein Paris oder Nireus auf geschnittenen Steinen, zum Zeichen der Weichlichkeit.

In den Gebehrden der alten Figuren bricht die Freude nicht in Lachen aus, sondern sie zeigt nur die Heiterkeit vom inneren Vergnügen; auf dem Gesichte einer Bacchante blickt gleichsam nur die Morgenröthe von der Wollust auf. In Betrübniß und Unmuth sind sie ein Bild des Meers, dessen Tiefe stille ist, wenn die Fläche anfängt unruhig zu werden; auch im empfindlichsten Schmerze erscheint Niobe noch als die Heldin, welche der Latona nicht weichen wollte. Denn die Seele kann in einen Zustand gesetzt werden, wo sie von der Größe des Leidens, welches sie nicht fassen kann, übertäubt, der Unempfindlichkeit nahe kommt. Die alten Künstler haben hier, wie ihre Dichter, ihre Personen gleichsam außer der Handlung,

die Schrecken oder Wehklagen erwecken müßte, gezeigt, auch um die Würdigkeit der Menschen in Fassung der Seele vorzustellen.

Die Neuern, welche theils das Alterthum nicht kennen lernen, oder nicht zur Betrachtung der Grazie in der Natur gelangt sind, haben nicht allein die Natur gebildet, wie sie empfindet, sondern auch, was sie nicht empfindet. Die Zärtlichkeit einer sitzenden Venus in Marmor zu Potsdam, vom Pigalle aus Paris, ist in einer Empfindung, in welcher ihr das Wasser aus dem Munde, welcher nach Luft zu schnappen scheint, laufen will, denn sie soll vor Begierde schmachtend aussehen. Sollte man glauben, daß ein solcher Mensch in Rom einige Jahre unterhalten gewesen, das Alterthnm nachzuahmen! Eine Charitas von Bernini an einem der päpstlichen Grabmäler in St. Peter zu Rom soll liebreich und mit mütterlichen Augen auf ihre Kinder sehen, es sind aber viel widersprechende Dinge in ihrem Gesichte; das Liebreiche ist ein gezwungenes satyrisches Lachen, damit ihr der Künstler seine ihm gewöhnliche Grazie, die Grübchen in den Wangen, geben konnte. In Vorstellung der Betrübniß geht er bis auf das Haarausreißen, wie man auf vielen berühmten Gemälden, welche gestochen sind, sehen kann.

Die Bewegung der Hände, welche die Gebehrden begleiten, und deren Haltung überhaupt, ist an alten Statuen wie an Personen, die von niemand glauben beobachtet zu werden; und ob sich gleich wenig Hände an denselben erhalten haben, so sieht man doch an Richtung des Arms, daß die Bewegung der Hand natürlich gewesen ist. Diejenigen, welche die mangelnden oder zerstümmelten Hände ergänzt, haben ihnen vielmals, so wie an ihren eigenen Werken, eine Haltung gegeben, die eine Person vor dem Spiegel machen würde, welche ihre vermeinte schöne Hand denen, die sie bei ihrem Putze unterhalten, so lange und so oft sie kann, im völligen Lichte wollte sehen lassen. Im Ausdrucke sind die Hände insgemein gezwungen, wie eines jungen Anfängers auf der Kanzel. Faßt eine Figur ihr Gewand, so hält sie es, wie Spinnewebe. Eine Nemesis, welche auf alten geschnittenen Steinen gewöhnlich ihr Peplum von dem Busen sanft in die Höhe hält, würde es in neuern Bildern nicht anders thun können, als mit zierlich ausgestreckten drei letzten Fingern.

Die Grazie in dem Zufälligen alter Figuren, dem Schmucke, und der Kleidung, liegt, wie an der Figur selbst, in dem, was der Natur am nächsten kommt. An den alterältesten Werken ist der Wurf der Falten unter dem Gürtel fast senkrecht, wie sie an einem dünnen Gewande natürlich fallen wird. Mit dem Wachsthume der Kunst wurde die Mannigfaltigkeit gesucht; aber das Gewand stellte allezeit ein leichtes Gewebe vor, und die Falten wurden nicht gehäuft, oder hier und da zerstreut, sondern sind in ganze Massen vereinigt. Dieses blieben die zwei vornehmsten Beobachtungen im Alterthume, wie wir noch an der schönen Flora (nicht der Farnesischen) im Campidoglio, von Hadrians Zeiten, sehen. An Bacchanten und tanzenden Figuren wurde das Gewand zerstreuter und fliegender gearbeitet, auch an Statuen, wie eine im Palast Riccardi zu Florenz beweist; aber der Wohlstand blieb beobachtet, und die Fähigkeit der Materie wurde nicht übertrieben. Götter und Helden sind wie an heiligen Orten stehend, wo die Stille wohnt, und nicht als ein Spiel der Winde, oder im Fahnenschwenken vorgestellt; fliegende und luftige Gewän-

der suche man sonderlich auf geschnittenen Steinen, an einer Atalanta, wo die Person und die Materie es erforderte und erlaubte.

Die Grazie erstreckt sich auf die Kleidung, weil sie mit ihren Geschwistern vor Alters bekleidet war, und die Grazie in der Kleidung bildet sich wie von selbst in unserem Begriffe, wenn wir uns vorstellen, wie wir die Grazien gekleidet sehen möchten; man würde sie nicht in Gallakleidern, sondern wie eine Schönheit, die man liebte, im leichten Ueberwurf kürzlich aus dem Bette erhoben, zu sehen wünschen.

In neueren Werken der Kunst scheint man, nach Raphaels und dessen bester Schüler Zeiten, nicht gedacht zu haben, daß die Grazie auch an der Kleidung Theil nehmen könne, weil man, statt der leichten Gewänder, die schweren gewählt, die gleichsam wie Verhüllungen der Unfähigkeit das Schöne zu bilden, anzusehen sind, denn die Falten von großem Inhalt überheben den Künstler der von den Alten gesuchten Andeutung der Form des Körpers unter dem Gewande, und eine Figur scheint öfters nur zum Tragen gemacht zu sein. Bernini und Peter von Cortona sind in großen und schweren Gewändern die Muster ihrer Nachfolger geworden. Wir kleiden uns in leichte Zeuge; aber unsere Bilder genießen diesen Vortheil nicht.

Wenn man geschichtsmäßig von der Grazie nach Wiederherstellung der Kunst reden sollte; so würde es mehr auf das Gegentheil gehen. In der Bildhauerei hat die Nachahmung eines einzigen großen Mannes, des Michel Angelo, die Künstler von dem Alterthume und von der Kenntniß der Grazie entfernt. Sein hoher Verstand und seine große Wissenschaft wollte sich in Nachahmung der Alten nicht allein einschränken, und seine Einbildung war zu feurig zu zärtlichen Empfindungen und zur lieblichen Grazie. Seine gedruckten und noch ungedruckten Gedichte sind voll von Betrachtungen der hohen Schönheit; aber er hat sie nicht gebildet, so wenig wie die Grazie seiner Werke. Denn da er nur das Außerordentliche und das Schwere in der Kunst suchte, so setzte er diesem das Gefällige nach, weil dieses mehr in Empfindung als in Wissenschaft besteht; und um diese allenthalben zu zeigen, wurde er übertrieben. Seine liegenden Statuen auf den Grabmalen in der Großherzoglichen Kapelle zu St. Lorenzo in Florenz haben eine so ungewöhnliche Lage, daß das Leben sich Gewalt anthun müßte, sich also liegend zu erhalten, und eben durch diese gekünstelte Lage ist er aus dem Wohlstande der Natur und des Orts, für welchen er arbeitete, gegangen. Seine Schüler folgten ihm, und da sie ihn in der Wissenschaft nicht erreichten, und ihren Werken auch dieser Werth fehlte, so wird der Mangel der Grazie, da der Verstand nicht beschäftigt ist, hier noch merklicher und anstößiger. Wie wenig Guglielmo della Porta, der beste aus dieser Schule, die Grazie und das Alterthum begriffen hat, sieht man unter andern an dem Farnesischen Stier, an welchem die Dirce bis auf den Gürtel von seiner Hand ist. Johann Bologna, Algardi und Fiamingo sind große Künstler, aber unter den Alten, auch in dem Theile der Kunst, wovon wir reden.

Endlich erschien Lorenzo Beruini in der Welt, ein Mann von großem Talent und Geiste, aber dem die Grazie nicht einmal im Traume erschienen ist. Er wollte alle Theile der Kunst umfassen, war Maler, Baumeister und Bildhauer, und suchte, als dieser, vornehmlich ein Original zu werden. Im achtzehnten Jahre machte er den Apoll und die Daphne,

ein wunderbares Werk für ein solches Alter, und welches versprach, daß durch ihn die Bildhauerei auf ihren höchsten Gipfel kommen würde. Er machte hierauf seinen David, welcher jenem Werke nicht beikommt. Der allgemeine Beifall machte ihn stolz, und es scheint, sein Vorsatz sei gewesen, da er die alten Werke weder erreichen noch verdunkeln konnte, einen neuen Weg zu nehmen, den ihm der verderbte Geschmack selbiger Zeit erleichterte, auf welchem er die erste Stelle unter den Künstlern neuerer Zeit erhalten könnte, und es ist ihm gelungen. Von der Zeit an entfernte sich die Grazie gänzlich von ihm, weil sie sich mit seinem Vorhaben nicht reimen konnte. Denn er ergriff das entgegengesetzte Ende vom Alterthum, seine Bilder suchte er in der gemeinen Natur, und sein Ideal ist von Geschöpfen unter einem ihm unbekannten Himmel genommen; denn in dem schönsten Theile von Italien ist die Natur anders als an seinen Bildern gestaltet. Er wurde als der Gott der Kunst verehrt und nachgeahmt; und da nur die Heiligkeit, nicht die Weisheit Statuen erhält, so ist ein Berninische Figur besser für die Kirche, als der Laocoon. Von Rom kannst du, mein Leser, sicher auf andere Länder schließen, und ich werde künftig Nachrichten dazu ertheilen. Ein gepriesener Puget, Girardon und wie die Meister in ong heißen, sind nicht besser. Was der beste Zeichner in Frankreich kann, zeigt eine Minerva in einem Kupferleisten zu Anfang der geschnittenen Steine von Mariette.

Die Grazien standen in Athen beim Aufgang nach dem heiligsten Orte zu, unsere Künstler sollten sie über ihre Werkstatt setzen und am Ringe tragen, zur unaufhörlichen Erinnerung, und ihnen opfern, um sich diese Göttinnen hold zu machen.

Ich habe mich in dieser kurzen Betrachtung vornehmlich auf die Bildhauerei eingeschränkt, weil man sie über Gemälde auch außer Italien machen kann, und der Leser wird das Vergnügen haben, selbst mehr zu entdecken, als ich gesagt habe, ich streue nur einzelne Körner aus zu einer größeren Aussaat, wenn sich Muße und Umstände dazu finden werden.

III.

Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom.

Ich theile hier eine Beschreibung des berühmten Torso im Belvedere mit, welches insgemein der Torso vom Michael Angelo genannt wird, weil dieser Künstler dieses Stück besonders hochgeschätzt, und viel nach demselben studirt hat. Es ist eine verstümmelte Statue eines sitzenden Herkules, wie bekannt ist, und der Meister desselben ist Apollonius des Nestors Sohn von Athen. Diese Beschreibung geht nur auf das Ideal der Statue, sonderlich da sie idealisch ist, und ist ein Stück von einer ähnlichen Abbildung mehrerer Statuen.

Die erste Arbeit an welche ich mich in Rom machte, war, die Statuen im Belvedere, nämlich den Apollo, den Laocoon, den sogenannten Antinous, und diesen Torso, als das Vollkommenste der alten Bildhauerei, zu beschreiben. Die Vorstellung einer jeden Statue sollte zwei Theile haben, der erste in Absicht des Ideals, der andere nach der Kunst; und meine Meinung war, die Werke selbst von dem besten Künstler zeichnen und stechen zu lassen. Diese Unternehmung aber ging über mein Vermögen, und würde auf dem Vorschub freigebiger Liebhaber beruhen; es ist daher dieser Entwurf, über welchen ich viel und lange gedacht habe, unbeendigt geblieben, und gegenwärtige Beschreibung selbst möchte noch die letzte Hand nöthig haben.

Man sehe sie an als eine Probe von dem, was über ein so vollkommenes Werk der Kunst zu denken und zu sagen wäre, und als eine Anzeige von Untersuchung in der Kunst. Denn es ist nicht genug zu sagen, daß etwas schön ist, man soll auch wissen in welchem Grade und warum es schön sei. Dieses wissen die Antiquarii in Rom nicht, wie mir diejenigen Zeugniß geben werden, die von ihnen geführt sind, und sehr wenige Künstler sind zur Einsicht des Hohen und Erhabenen in den Werken der Alten gelangt. Es wäre zu wünschen, daß sich jemand fände, dem die Umstände günstig sind, welcher eine Beschreibung der besten Statuen, wie sie zum Unterrichte junger Künstler und reisender Liebhaber unentbehrlich wäre, unternehmen und nach Würdigkeit ausführen könnte.

Ich führe dich jetzt zu dem so viel gerühmten, und niemals genug gepriesenen Trunk eines Herkules; zu einem Werke, welches das schönste in seiner Art, und unter die höchsten Hervorbringungen der Kunst zu

zählen ist, von denen, welche bis auf unsere Zeiten gekommen sind. Wie werde ich dir denselben beschreiben, da er der schönsten und der bedeutendsten Theile der Natur beraubt ist! So wie von einer prächtigen Eiche, welche umgehauen und von Zweigen und Aesten entblößt worden, nur der Stamm allein übrig geblieben ist, so gemißhandelt und verstümmelt sitzt das Bild des Helden; Kopf, Arme und Beine und das oberste der Brust fehlen.

Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts, als einen verunstalteten Stein entdecken, vermagst du aber in die Geheimnisse der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest. Alsdann wird dir Herkules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.

Da, wo die Dichter aufgehört haben, hat der Künstler angefangen. Jene schwiegen, sobald der Held unter die Götter aufgenommen, und mit der Göttin der ewigen Jugend ist vermählt worden; dieser aber zeigt uns denselben in einer vergötterten Gestalt, und mit einem gleichsam unsterblichen Leibe, welcher dennoch Stärke und Leichtigkeit zu den großen Unternehmungen, die er vollbracht, behalten hat.

Ich sehe in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Besiegers der gewaltigen Riesen, die sich wider die Götter empörten, und in den phlagräischen Feldern von ihm erlegt wurden; und zu gleicher Zeit stellen mir die sanften Züge dieser Umrisse, die das Gebäude des Leibes leicht und gelenksam machen, die geschwinden Wendungen desselben in dem Kampfe mit dem Achelous vor, der mit allen vielförmigen Verwandlungen seinen Händen nicht entgehen konnte.

In jedem Theile dieses Körpers offenbart sich, wie in einem Gemälde, der ganze Held in einer besonderen That, und man sieht, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Palastes, hier den Gebrauch, zu welcher That ein jedes Theil gedient hat.

Ich kann das Wenige, was von der Schulter noch zu sehen ist, nicht betrachten, ohne mich zu erinnern, daß auf ihrer ausgebreiteten Stärke, wie auf zwei Gebirgen, die ganze Last der himmlischen Kreise geruht hat. Mit was für einer Großheit wächst die Brust an, und wie prächtig ist die anhebende Rundung ihres Gewölbes! Eine solche Brust muß diejenige gewesen sein, auf welcher der Riese Antäus und der dreileibige Geryon erdrückt worden. Keine Brust eines drei- und viermal gekrönten olympischen Siegers, keine Brust eines spartanischen Kriegers, von Helden geboren, muß sich so prächtig und erhöht gezeigt haben.

Fragt diejenigen, die das Schönste in der Natur der Sterblichen kennen, ob sie eine Seite gesehen haben, die mit der linken Seite zu vergleichen ist. Die Wirkung und Gegenwirkung ihrer Muskeln ist mit einem weislichen Maaße von abwechselnder Regung und schneller Kraft wunderwürdig abgewogen, und der Leib mußte durch dieselbe zu allem, was er vollbringen wollen, tüchtig gemacht werden. So wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres die zuvor stille Fläche in einer neblichen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der andern verschlungen, und aus derselben wiederum hervorgewälzt wird, eben so sanft aufgeschwellt und schwebend gezogen fließt hier eine Muskel in die andere, und eine

dritte, die sich zwischeu ihnen erhebt, und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich iu jene, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen.

Hier möchte ich stille stehen, um unseren Betrachtungen Raum zu geben, der Vorstellung ein immerwährendes Bild von dieser Seite einzudrücken; allein die hohen Schönheiten sind hier in einer unzertrennlichen Mittheilung. Was für ein Begriff erwächst zugleich hierher aus den Hüften, deren Feistigkeit andeuten kann, daß der Held niemals gewankt, und nie sich beugen müssen!

In diesem Augenblicke durchfährt mein Geist die entlegensten Gegenden der Welt, durch welche Herkules gezogen ist, und ich werde bis an die Grenzen seiner Mühseligkeiten, und bis an die Denkmale und Säulen, wo sein Fuß ruhte, geführt durch den Anblick der Schenkel von unerschöpflicher Kraft, und von einer den Gottheiten 'eigenen Länge, die den Held durch hundert Länder und Völker bis zur Unsterblichkeit getragen haben. Ich fing an diese entfernten Züge zu überdenken, da mein Geist zurückgerufen wird durch einen Blick auf seinen Rücken. Ich wurde entzückt, da ich diesen Körper von hinten ansah, so wie ein Mensch, der, nach Bewunderung des prächtigen Portals an einem Tempel, auf die Höhe desselben geführt würde, wo ihn das Gewölbe desselben, welches er nicht übersehen kann, von neuem in Erstaunen setzt.

Ich sehe hier den vornehmsten Bau der Gebeine dieses Leibes', den Ursprung der Muskeln, und den Grund ihrer Lage und Bewegung, und dieses alles zeigt sich wie eine von der Höhe der Berge entdeckte Landschaft, über welche die Natur den mannichfaltigen Reichthum ihrer Schönheiten ausgegossen. So wie die luftigen Höhen derselben sich mit einem sanften Abhange in gesenkte Thäler verlieren, die hier sich schmälern und dort erweitern, so mannichfaltig, prächtig und schön erheben sich hier schwellende Hügel von Muskeln, um welche sich oft unmerkliche Tiefen, gleich dem Strome des Mäanders, krümmen, die weniger dem Gesichte, als dem Gefühle, offenbar werden.

Scheint es unbegreiflich, außer dem Haupte, in einem andern Theile des Körpers eine denkende Kraft zu zeigen, so lernet hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen vermögend ist. Mich däucht, es bilde mir der Rücken, welcher durch hohe Betrachtungen gekrümmt scheint, ein Haupt, das mit einer frohen Erinnerung seiner erstaunenden Thaten beschäftigt ist; und indem sich so ein Haupt voll von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebt, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden, es sammelt sich ein Ausfluß aus dem Gegenwärtigen, und wirkt gleichsam eine plötzliche Ergänzung.

Die Macht der Schulter deutet mir an, wie stark die Arme gewesen, die den Löwen auf dem Gebirge Cithäron erwürgt, und mein Auge sucht sich diejenigen zu bilden, die den Cerberes gebunden und weggeführt haben. Seine Schenkel und das erhaltene Knie geben mir einen Begriff von den Beinen, die niemals ermüdet sind, und den Hirsch mit Füßen von Erze verfolgt und erreicht haben.

Durch eine geheime Kunst aber wird der Geist durch alle Thaten seiner Stärke bis zur Vollkommenheit seiner Seele geführt, und in diesem Sturze ist ein Denkmal derselben, welches ihm keine Dichter, die nur die Stärke seiner Arme besingen, errichtet, der Künstler hat sie übertroffen.

Sein Bild des Helden giebt keinen Gedanken von Gewaltthätigkeit und ausgelassener Liebe Platz. In der Ruhe und Stille des Körpers offenbart sich der gesetzte große Geist; der Mann, welcher sich aus Liebe zur Gerechtigkeit den größten Gefährlichkeiten ausgesetzt, der den Ländern Sicherheit, und den Einwohnern Ruhe geschaffen.

In diese vorzügliche und edle Form einer so vollkommenen Natur ist gleichsam die Unsterblichkeit eingehüllt, und die Gestalt ist bloß wie ein Gefäß derselben; ein höherer Geist scheint den Raum der sterblichen Theile eingenommen und sich an die Stelle derselben ausgebreitet zu haben. Es ist nicht mehr der Körper, welcher noch wider Ungeheuer und Friedensstörer zu streiten hat; es ist derjenige, der auf dem Berge Oeta von den Schlacken der Menschheit gereinigt worden, die sich von dem Ursprunge der Aehnlichkeit des Vaters der Götter abgesondert.

So vollkommen hat weder der geliebte Hyllus, noch die zärtliche Jole den Herkules gesehen; so lag er in den Armen der Hebe, der ewigen Jugend, und zog in sich einen unaufhörlichen Einfluß derselben. Von keiner sterblichen Speise und groben Theilen ist sein Leib ernährt, ihn erhält die Speise der Götter, und er scheint nur zu genießen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne angefüllt zu sein.

O möchte ich dieses Bild in der Größe und Schönheit sehen, in welcher es sich dem Verstande des Künstlers geoffenbart hat, um nur allein von dem Ueberreste sagen zu können, was er gedacht hat, und wie ich denken sollte! Mein großes Glück nach dem seinigen würde sein, dieses Werk würdig zu beschreiben. Voller Betrübniß aber bleibe ich stehen, und so wie Psyche anfing die Liebe zu beweinen, nachdem sie dieselbe kennen gelernt; so bejammere ich den unersetzlichen Schaden dieses Herkules, nachdem ich zur Einsicht der Schönheit desselben gelangt bin.

Die Kunst weint zugleich mit mir, denn das Werk, welches sie den größten Erfindungen des Witzes und Nachdenkens entgegensetzen, und durch welches sie noch jetzt ihr Haupt wie in ihren goldenen Zeiten zu der größten Höhe menschlicher Achtung erheben könnte; dieses Werk, welches vielleicht das letzte ist, in welches sie ihre äußersten Kräfte gewandt hat, muß sie halb vernichtet und grausam gemißhandelt sehen. Wem wird hier nicht der Verlust so vieler hundert anderer Meisterstücke derselben zu Gemüthe geführt! Aber die Kunst, welche uns weiter unterrichten will, ruft uns von diesen traurigen Ueberlegungen zurück, und zeigt uns, wie viel noch aus dem Uebriggebliebenen zu lernen ist, und mit was für einem Auge es der Künstler ansehen müsse.

